Dr. Brown's

Betrachtungen

über die

Poesie und Musik,

nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß.

Aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und zween Anhängen begleitet,

von

Johann Joachim Eschenburg.

Leipzig,
bey Weidmanns Erben und Reich,
1769.

Vorrede
des Ueberſetzers.

Der Verfaſſer des nachfolgenden Werks iſt den Kennern der Literatur durch ſeine Talente und Schriften ſchon bekannt genug. Er hat ſich ſeine Nation durch ein vortreffliches Buch über die Sitten derſelben *) beſonders verbindlich, und vielleicht dadurch vorzüglich der Aufmerkſamkeit der

*) An ESTIMATE of the MANNERS and PRINCIPLES of the TIMES. 2 Voll. wovon 1763 die ſiebente Auflage gemacht iſt.

Russischen Monarchinn würdig gemacht, welche ihm die glänzendsten Verdienste um ihre Unterthanen bestimmt hatte; eine Absicht, welche er selbst durch die traurige Wahl eines freywilligen Todes vereitelte.

Dasjenige Werk, welches ich hier übersetzt liefere, kann ich freylich nicht ohne alle Einschränkung, aber doch als eine Schrift anpreisen, welche an Spuren des Genies und eines durchdringenden Scharfsinns sehr reich ist. Der Weg der Hypothese ist in dem Gebiete der Gelehrsamkeit überall sehr schlüpfrig, sehr irre führend; und diesen betritt der Verfasser, von einer sehr betrügerischen Führerinn, einer lebhaften Einbildungskraft, geleitet. Eine Lieblingsidee, die ihm einmal besonders schicklich schien, alle historischen und philosophischen Schwierigkeiten, welche die Poesie und Musik betreffen, auf eine wahrscheinliche Art zu entwickeln, die Entstehung aller ihrer Gattungen, ihrer verschiednen Bearbeitung, ihrer mannichfaltigen Veränderungen zu erklären, neue Vorschläge für ihre Verschönerung und größere Vollkommenheiten daraus herzuleiten, diese Lieb-

Lieblingsidee verleitete Herrn Brown, in sein System vieles einzuweben, was beym ersten Anblicke gefällt, und bey näherer Untersuchung nicht befriedigt.

Hiezu kömmt noch dieses, daß er in der Vorstellung mancher Dinge und in der Bestimmung mancher vorausgesetzter Begriffe zuweilen die Wahrheit verfehlt hat. Er sieht z. B. in seinem Werke den ganzen Zustand der Poesie und Musik aus einem nicht ganz richtigen Gesichtspunkte an. Ihre Trennung scheint ihm sehr tadelhaft, und die einzige, wenigstens die größte Veranlassung ihrer Verderbniß zu seyn. Allein man gehe in die Geschichte dieser beyden schönen Künste zurück; man untersuche ihre Natur selbst nur flüchtig. Ihre Trennung veranlaßte keinesweges unmittelbar ihren Verfall. Eben dadurch, daß jede Kunst für sich vollkommner wurde, entstand ihre Trennung. Jede Kunst für sich brauchte itzt besondre Talente, besondern Fleiß, ein einzelnes Genie, weil ihr Umfang größer geworden war. Sie wurde nun eine eigne Kunst, für sich abgesondert; vorhin war sie nur eine Hülfskunst gewesen.

Nun aber entstanden freylich auch verschiedne Zwecke; und nur diese Verschiedenheit und die Hintansetzung des vormaligen Hauptzwecks ward eine Ursache der Verderbniß.

Vielleicht ist auch diese Verderbniß, vielleicht sind die schädlichen Folgen der gedachten Trennung nicht so groß, nicht so nachtheilig, als Hr. Brown sich dieselbe vorgestellt hat. Und steht man nicht offenbar der Erweiterung der Künste und dem Wachsthume derselben im Wege, wenn man diejenige Kunst, welche vorhin nur einer andern die Hand bot, und ihr gewissermaßen unterwürfig war, itzt aber sich selbst genug ist, wieder in jene Dienstbarkeit und Unterwerfung zurückführen will?

Noch Ein Vorwurf, welchen man dem Systeme unsers Verfassers vielleicht mit Recht machen könnte, und der zugleich die Methode vieler philosophischen Kunstrichter in der schönen Literatur trifft: seine Sätze, Schlüsse und Beweise, so gründlich oder wahrscheinlich sie oft für sich sind, widersprechen zuweilen der Erfahrung und der Empfin-

pfindung des Kenners, oder ſtören ihn wenigſtens in dem Genuſſe ſeines Vergnügens. So wird uns die Oper immer ein ſehr ſchätzbares Schauſpiel bleiben, wenn man auch die Beweiſe von der Ungereimtheit derſelben noch unwiderleglicher und ſpitzfindiger zu machen wiſſen wird. Wir werden allemal ein ſchön vorgetragenes Solo bewundern, wenn man es uns auch noch ſo methodiſch beweiſt, daß Muſik ohne Worte unbeſtimmt, leblos und abgeſchmackt iſt. — —

Ich bin dem Leſer noch einige literariſche Nachrichten von dieſem Werke ſchuldig. Es kam zu London im Jahre 1763 unter folgendem Titel heraus: A Diſſertation on the Riſe, Union and Power, the Progreſſions, Separations and Corruptions of Poetry and Muſic, to which is prefixed The Cure of Saul, a ſacred Ode. Written by *Dr. Brown.* 4to. — Eine der wichtigſten Beurtheilungen darüber findet man im *Monthly Review*, Numb. I. II. of Vol. XXIX. *Auguſt* 1763.

Bald darauf erſchienen von einem ungenannten Verfaſſer: Some Obſervations on Dr. Brown's Diſſertation on the Riſe, etc. of Poetry and Muſic. In a Letter to Dr. B****. 4to. Das vornehmſte dieſer Schrift habe ich in den Anmerkungen und dem beygefügten Anhange ausgezogen. In dem *Montly Review*, Numb. II. of Vol. XXX. *for February* 1764. p. 123 ff. wird ſie ungemein, faſt zu ſehr auf Koſten unſers Verfaſſers, gelobt. Unſtreitig wäre ſie noch empfehlungswürdiger, wenn ſie mit weniger Bitterkeit geſchrieben wäre.

Sie wurde in Remarks on ſome Obſervations on Dr. BROWN's Diſſertation on Poetry and Muſic, in a Letter to the Author of the Obſervations, London, 1764. 8vo. beantwortet. Wenn ich aus der Aehnlichkeit der Schreibart, der Methode und verſchiedner andern Umſtände, auf den Verfaſſer dieſer Schrift ſchließen darf, ſo möchte ich faſt Hrn. Brown ſelbſt dafür halten. Der Ton in derſelben iſt noch rauher, und die Abfertigung des Gegners noch bittrer, als ſeine Angriffe. Auch aus ihr habe ich das Erheblich-

lichſte ausgezogen. Indeß ſind von mir alle die Stellen, welche in beyden beleidigend und hart ſind, ganz vorbeygelaſſen.

Der Verfaſſer gab indeß ſein Buch in einer etwas veränderten Geſtalt von neuen heraus, unter folgendem Titel: The Hiſtory of the Riſe and Progreſs of Poetry, through its ſeveral ſpecies. Lond. 1764. 8vo. Es fehlen in dieſer Ausgabe der zwölfte und dreyzehnte Abſchnitt; hie und da iſt etwas weggenommen oder hinzugeſetzt, wovon das Beträchtlichſte bey dieſer deutſchen Ueberſetzung an ſeinem Orte angebracht iſt. — Und hiernach iſt die franzöſiſche Ueberſetzung gemacht, welche im vorigen Jahre zu Paris herausgekommen iſt: Hiſtoire de l'Origine et des Progrès de la Poeſie, dans ſes differens genres. Par le Docteur BROWN. Traduite de l'Anglois par M. E. et augmentée de Notes hiſtoriques et critiques. 8vo. Der Ueberſetzer, welcher, wo ich nicht irre, Herr Eidous iſt, hat ſein Original zwar verſtanden, aber mit einer ziemlichen Sorgloſigkeit in ſeine Sprache übertragen. Die Verſprechung hiſtoriſcher und kritiſcher Anmerkungen

gen hat er sehr schlecht gehalten; es sind ihrer sehr wenig, und alle so äußerst unerheblich, daß ihm die Leser dieselben gewiß gern geschenkt hätten. *) Am wenigsten aber kann man es ihm verzeihen, daß er alle Anführungen aus Schriftstellern, deren in dieser Schrift so viele sind, ganz treuherzig, und so nachläßig und unbestimmt nachgeschrieben, wie sie von dem Verfasser hingesetzt waren. **) Freylich war es eine Arbeit, die Zeit

*) Zur Probe davon will ich nur eine hersetzen, die er bey Gelegenheit des homerischen Gedichts, Margites, macht, S. 126. „*Margites* étoit le nom d'un homme, qui n'étoit ni laboureur, ni vigneron, ni berger, et qui ne savoit rien faire. C'est pourquoi Homere fit ce Poeme qu'il appella de son nom. Il s'est perdu, le tems ayant eu plus de respect pour les ouvrages graves et sérieux, que pour ces railleries et ces satyres. Aujourd'hui ce seroit tout le contraire; on conserveroit bien plutôt les railleries et les satyres que les ouvrages graves et sérieux, sur-tout si elles blessoient la religion et les moeurs.

**) Man sehe hier einige Beyspiele von der Art, wie der Verfasser beynahe durchgehends seine Schriftsteller

Zeit und Geduld foderte, alle dieſe Stellen erſt aufzuſuchen, oft ganze Bücher einiger Worte wegen zu durchſuchen, dann die Stelle in ihrem Zuſammenhange mit dem vorigen nachzuleſen und zu prüfen. Ich habe mir dieſe Mühe zur Pflicht gemacht, und überlaſſe es dem Urtheile der Kenner, ob ſie glücklich angewandt iſt.

Die muſikaliſche Ode, welche ich als einen Anhang beygefügt habe, befindet ſich auch im Original, weil der Verfaſſer glaubte, daß ſie mit demſelben verwandten Inhalts wäre. Dieß iſt nämlich ungefähr ſein Ideal, nach welchem er die Poeſie und Muſik wieder verbunden ſehen möchte. Ich habe den Verſuch einer poetiſchen Ueberſetzung gewagt; indeß war ich Herrn Brown die Ge-

ler angeführt, und wie man in der franzöſiſchen Ueberſetzung dieſe Anführungen gelaſſen hat: PLUTARCH. — LONGIN. *de Mesr.* — LUCIAN. *de Salt.* — PINDAR. *Ode.* —

Gerechtigkeit schuldig, das Englische Original beydrucken zu lassen, damit diejenigen, welche die Sprache desselben verstehen, nicht um gar zu viel poetische Schönheiten kämen. — Braunschweig, den 11. April, 1769.

Johann Joachim Eschenburg.

Dr. Brown's
Betrachtungen
über die
Poeſie und Muſik.

— — Fuit haec ſapientia quondam
Publica privatis ſecernere, ſacra profanis,
Concubitu prohibere vago, dare jura maritis,
Oppida moliri, leges incidere ligno.
Sic honor et nomen divinis vatibus atque
Carminibus venit.

HORAT.

Erſter Abſchnitt.

Plan des Werks.

„Beglücktes Paar bezaubernder Schönen, Kinder der himmliſchen Freude, in der Oberwelt gebohrne harmoniſche Schweſtern, Muſik und Poeſie! vereint eure göttlichen Töne, und wirkt mit doppelter Gewalt!„

So ſprach der erhabene Milton, *) welcher ihre Stärke kannte und empfand. Und doch hat der

*) MILTON, *Poem at a ſolemn Muſic:*
Bleſs'd pair of Syrens, pledges of heav'n's joy,
Sphere-born harmonious ſiſters, Voice and Verſe,
Wed Your divine ſounds, and mix'd pow'r employ.

der Mensch diese beyden Künste, welche die Natur so genau mit einander verbunden hatte, durch übel angebrachte Verfeinerungen auf die unnatürlichste Weise von einander getrennt.

Die Absicht des folgenden Werks geht dahin, den Ursprung, die Verbindung und den Fortgang der Poesie und Musik so vorzustellen, wie man sie nach ihren verschiednen und stufenweisen Abänderungen unter den Menschen wahrnimmt. Dieß wird uns auf die Betrachtung der Ursachen leiten, welche an der Trennung Schuld sind, worinn sie sich unter gesitteten Völkern itzt befinden, und oft befunden haben. Zuletzt werden wir noch die Umstände aus einander setzen, in welchen, und die Mittel, durch welche sie vielleicht noch wieder können vereinigt werden.

Zweyter Abschnitt.

Methode der folgenden Untersuchung.

Wenn man den Ursprung und Fortgang solcher Dinge untersuchen will, die ihren Grund in Leidenschaften und in solchen Triebfedern haben, welche dem ganzen menschlichen Geschlechte gemein sind; so gelangt man dazu am leich-

leichteſten durch die Betrachtung des Menſchen in ſeiner wilden oder ungeſitteten Lebensart. Erziehung und Kunſt haben ihren Schleyer noch nicht über ſeine Seele verbreitet; die mannichfaltigen Kräfte derſelben werden nach und nach rege, und alle ihre Wirkungen ſind ſogleich ſichtbar und unverſtellt.

Man kann mit Wahrheit behaupten, daß manche wichtige und erhebliche Dinge eben daher für uns in Finſterniß verhüllt geblieben ſind, weil wir in unſren Unterſuchungen nicht bis zu jener frühzeitigen Periode, die man gemeiniglich nicht achtet, zurückzugehen pflegen, ſondern den Menſchen bloß in ſeinem geſitteten Zuſtande betrachten. Durch eine freye und vollſtändige Unterſuchung der Gemüthsbewegungen, Neigungen und Eigenſchaften des wilden Menſchen würden eben dieſe Dinge ſehr bald in ein helles Licht geſetzt ſeyn.

Der Verfaſſer hofft dieß noch ausführlicher und bey Dingen von größrer Wichtigkeit in einem künftigen Werke zu zeigen, [a] in welchem auch einige von den hier feſtgeſetzten Grundſätzen beyläufig vorkommen werden. Inzwiſchen hat er den Vorſatz, ſeinen itzigen Gegen-

a *Principles of Chriſtian Legiſlation, in eight Books* — Grundſätze der Geſetzgebung unter den Chriſten; in acht Büchern.

ſtand auf die gedachte Art abzuhandeln, und denſelben aus der erſten großen und urſprünglichen Quelle der wilden Lebensart und Sitten herzuleiten.

Dritter Abſchnitt.

Von der Muſik, Tanzkunſt und Poeſie unter den Wilden.

Wenn man auf das Leben der Wilden Acht hat, unter welchen eine völlig ungebildete Natur herrſcht, ſo findet man, daß die angenehmen Leidenſchaften der Liebe, des Mitleidens, der Hoffnung, der Freude und Fröhlichkeit, eben ſo wie die entgegengeſetzten Empfindungen des Haſſes, der Rachſucht, der Furcht, des Schmerzens und der Verzweiflung, wenn ſie ſich des menſchlichen Herzens mit völliger Gewalt bemächtigen, ſich auf eine dreyfache Art an den Tag legen; nämlich durch Handlung, Stimme und artikulirte Töne. Die unvernünftigen Geſchöpfe drücken ihre Leidenſchaften durch die beyden erſten Mittel aus; einige durch Handlung, einige durch Stimme, und einige durch beydes zugleich. Der Menſch hat noch überdieß das Vermögen einer artikulirten Sprache.

che. Eben die Stärke der Vorstellung und der Einbildungskraft, welche seinen Leidenschaften höhere Stufen, und eine größere Mannichfaltigkeit giebt, veranlaßt auch dieß ihm eigne Vermögen, alle die Leidenschaften, welche er empfindet, auszudrücken.

Unter den Wilden, welche auf der niedrigsten Stufe des menschlichen Geschlechts stehen, sind alle diese verschiedenen Arten, ihre Leidenschaften auszudrücken, ihrem elenden Zustande gemäß. Ihre Gebehrden sind seltsam und wild; ihre Stimme dringt mit Heulen und Brüllen hervor; ihre Sprache ist dem Schnattern der Gänse gleich.

Wenn wir aber eine oder zwo Stufen höher auf der Leiter des wilden Lebens steigen, so werden wir finden, daß dieß Chaos der Gebehrde, Stimme und Sprache in eine angenehme Ordnung und Ebenmaaß übergeht. Die natürliche Liebe einer abgemessenen Melodie, welche Zeit und Erfahrung erregen, weckt die Stimme zum Gesange, die Gebehrden zum Tanz, die Sprache zu Versen oder zur abgemessenen Rede. Der Gebrauch musikalischer Instrumente kömmt von selbst hinzu; sie sind blosse Nachahmung der menschlichen Stimme, oder andrer natürlicher Töne, welche nach und nach durch

öftere Versuche und Uebung hervorgebracht werden.

Dieß ist die Entstehung und natürliche Verbindung dieser drey verschwisterten Grazien, der Musik, Tanzkunst und Poesie. Wir werden es noch mehr einsehen, wenn wir mit einander die wilden Völker eines jeden Himmelstrichs durchgehen.

Zu desto mehrerer Bestätigung können wir uns auf die meisten Reisebeschreibungen berufen, welche die Scenen der ungebildeten Natur schildern. Alle diese kommen in der Nachricht überein, daß Melodie, Tanz und Gesang den herrschenden Zeitvertreib ausmachen, die Feste schmücken, ein wesentlicher Theil der Religion sind, die Sitten festsetzen, die bürgerliche Einrichtung unterstützen, und selbst das künftige Paradies der Wilden ausmachen. Sie haben wenig Bedürfnisse, folglich viele Musse, und überlassen sich daher jenen reitzenden Künsten mit ungemein starker Leidenschaft, nur nicht an denen Orten, wo ihre Sitten durch den Umgang mit dem Abschaum gesitteter Völker verderbt sind. Mit Hülfe dieser anziehenden und mächtigen Künste begehen sie ihre öffentlichen Feyerlichkeiten; mit Hülfe derselben beklagen sie ihre besondre und allgemeine Noth, den Tod ihrer Freunde,

Freunde, oder den Verluſt ihrer Krieger; durch die Uebung und Vereinigung dieſer Künſte drücken ſie ihre Freude über ihre Heyrathen, Erndte, Jagden und Siege aus, erheben durch ſie die großen Thaten ihrer Götter und Helden, und erwecken einander zum Kriege und zur Tapferkeit, oder zu dem Entſchluſſe, Tod und Marter mit unerſchrocknem Muthe zu leiden.

Dieß alles iſt den wilden Völkern überhaupt gemein; es giebt noch manche beſondre Umſtände, welche von ihrem verſchiednen Himmelsſtrich, Lage, Meynungen und Sitten veranlaßt werden. Unter einigen Völkern herrſchen die freudigen Bewegungen der Seele, bey andern haben die ſanften, bey andern die wilden Leidenſchaften die Obermacht. Alle die verſchiednen Arten jener wilden und feſtlichen Feyerlichkeiten anzugeben, würde eine unendliche Arbeit ſeyn. Die folgende Nachricht mag, als ein allgemeines Bild aller übrigen betrachtet, hinreichen. Ich habe ſie nicht bloß gewählt, weil ſie die umſtändlichſte iſt, ſondern auch wegen der beſondern Beziehung, welche ſie auf den folgenden Theil dieſer Unterſuchung hat.

Die Iroquefen, Huronen, und einige weniger beträchtliche Völker ſind freye und unabhängige Wilde, welche den nördlichen Theil

von Amerika bewohnen, und ihr Gebiete hinter den Englischen Colonien, bis zu den Ufern der großen Seen, längst der Gränze von Louisiana und des Flusses Ohio gegen Missisipi und den Golfo von Florida zu verbreiten. Der Pater Lafiteau [b] giebt folgende Beschreibung von ihren Festen und Feyerlichkeiten. Ich muß sie nach der Länge hersetzen, um meinen Lesern einen vollständigen Begriff von ihren Sitten und von ihrem Character zu geben.

„An dem bestimmten Tage des Festes macht man schon zeitig alle Anstalten dazu in einer Hütte der Versammlung, und richtet daselbst alles für die Gesellschaft ein. — Indeß erhebt sich zu verschiednen malen ein allgemeines Geschrey durch das ganze Dorf, wodurch man es bekannt macht, daß der Kessel in einer gewissen Hütte aufgehängt ist. Das gemeine Volk und selbst ihre Anführer gehen in diese Hütte, und ein Jeder bringt seine Schaale oder kleinen Kessel mit sich. Man bemerkt unter ihnen keinen Unterschied des Ranges, ausser daß die ältern sich auf die vordersten Matten setzen. Die Weiber der Iroquesen sind bey dergleichen Festen, so viel ich weiß, nicht zugegen,

b) *Moeurs des Sauvages.* Tome I. p. 517. der Quartausgabe.

gegen, und werden auch nicht dazu eingeladen. Die Kinder, und diejenigen jungen Leute, welche noch nicht unter die Zahl der Krieger aufgenommen sind, steigen auf die Gerüste, welche auf den Matten stehen, oder auch wohl selbst auf das Dach der Hütte, und sehen durch diejenige Oefnung, wodurch der Rauch hinaufsteigt."

"Indeß, daß sich die Gesellschaft versammlet, pflegt derjenige, welcher das Fest giebt, oder auch derjenige, in dessen Namen es gegeben wird, ganz allein zu singen. — Dieß thut er, um die Gesellschaft auf eine Art zu unterhalten, welche sich zu der Absicht ihrer Versammlung schickt. Diese Gesänge betreffen größtentheils alte Fabeln, heroische Handlungen der Nation, und sind in einer alten Schreibart abgefaßt, und zwar so alt, daß sie darinn viele Dinge sagen, welche sie selbst nicht verstehen noch begreifen. Dieser Sänger hat oft einen Beysitzer, der ihn ablöst, wenn er müde wird; denn sie singen aus aller Macht."

"Dann tritt der Wortführer auf, und fragt nach einem gewissen Ceremoniel, ob alle Eingeladnen da sind. Hernach nennt er den, welcher das Fest angestellt hat, er sagt die Ursache, warum es angestellt ist, und zählt alles

nach der Reihe her, was in dem Kessel ist. Bey jeder Sache, die er nennt, antwortet der ganze Chor durch ein ho! ho! um dadurch seinen Beyfall zu bezeugen.„

„Der Wortführer redet hernach von allem dem, wovon die Versammlung Nachricht braucht; da sie diese Singfeste aller der wichtigen Handlungen wegen anstellen, welche die ganze Dorfschaft oder das Volk betreffen, und dieß ist eigentlich die Zeit für die Staatsgeschäfte, von welcher Art sie auch seyn mögen z. B. einen Namen zu erneuren, die Abgesandten anzuhören, ihre Geschenke zu erwiedern, den Krieg durch Gesang anzukündigen, u. s. f.„

„So bald der Wortführer zu reden aufgehört hat, setzt man sich zuweilen zur Mahlzeit, ehe man noch singt, um desto mehr Kräfte zu haben, zuweilen singt man vor dem Essen; und wenn das Fest den ganzen Tag dauren soll, so wird die Hälfte des Kessels Morgens ausgeleeret, die andre spart man bis auf den Abend, und zwischen inne singt und tanzt man.„

„Der Herr des Gastmahls rührt nichts an. Er läßt nur immer auftragen, oder trägt selbst auf, und nennt das Gericht laut, welches er Jedem darreicht. Die besten Stücke geben sie vor-

vorzüglich denen, welchen sie besondre Ehre erweisen wollen.„

„Nach der Mahlzeit fängt der Herr des Gastmahls den Athonront an, ein Tanz, den nur bloß die Mannspersonen tanzen. Sie lösen einander dabey ab; die angesehensten Leute tanzen zuerst, und dann geht es immer weiter bis zu den allerjüngsten fort. Sie sind gegen einander so höflich und aufmerksam, daß ein Jeder erst wartet, daß ein andrer, der würdiger als er ist, vorher tanze.„

„Die ältesten und angesehensten unter ihnen thun zuweilen nichts weiter, als daß sie aufstehen, singen, und einige Bewegungen mit dem Kopfe, den Schultern und Knien machen, die sich zu ihrem Gesange schicken. Andre, die etwas weniger ernsthaft sind, machen einige Pas, und bewegen sich längs der Hütte um das Feuer herum. Ein Jeder hat seinen eignen Gesang, das heißt eine Melodie, worauf er sehr wenig Worte singt, die er so oft wiederholt, als er nur will. Ich habe sogar bemerkt, daß sie einige Sylben von den Wörtern weggeworfen, so daß es wie Verse klingt, oder wie abgemeßne Worte, aber ohne Reim.„

„Wer tanzen will erhebt sich zuerst von seiner Matte, und alle bezeigen ihm mit einem

lauten

lauten Geſchrey ihren Beyfall. Wenn er ein Feuer vorbeykömmt, ſo bewillkommen ihn diejenigen, welche zu beyden Seiten auf den Matten ſitzen, dadurch, daß ſie nach eben der Cadenz den Kopf bewegen und aus voller Bruſt und Kehle ein beſtändiges he! he! rufen, welches ſie bey einigen Stellen, wo der Takt es fodert, mit ſolcher Genauigkeit verdoppeln, daß ſie niemals darinn fehlen, und mit einer ſo beſondern Feinheit des Gehörs, dergleichen Franzoſen, die auch noch ſo genau ſind, nie haben erreichen können. Wenn er ein andres Feuer vorbeykömmt, ſo erholen ſich die wieder, die bey dem erſten Feuer ſitzen; die andern, welche weiter entfernt ſitzen, ſind auch ſtille, diejenigen aber, vor denen er ſich aufhält, halten immer die Cadenz. Der Geſang endigt ſich mit einem He! oder Ehoue! des ganzen Chors, welches gleichſam ein zweyter Zuruf des Beyfalls iſt.„

„Die Geſänge der jungen Leute ſind lebhafter, und ihre Bewegungen ſtärker, wie es ſich für ihr Alter ſchickt. Wenn der Tanz recht lebhaft wird, ſo tanzen zwey oder drey mit einander, jeder bey ſeinem Feuer, und dieſe Miſchung verurſacht doch keine Unordnung.„

„Unter

„Unter dieſen Tänzen ſind einige nichts weiter, als eine einfache und edle Art dem Feinde entgegen zu rücken, und der Gefahr mit Muth und Freude Trotz zu bieten.„

„Eine andre Gattung von Tanz, aber immer von derſelben Art, iſt der pantomimiſche, welche darinn beſteht, daß ſie eine Handlung auf eben die Art vorſtellen, wie ſie vorgegangen iſt, oder wie ſie ſich dieſelbe denken. Viele von ihnen, die unter den Iroqueſen gelebt haben, verſicherten mich, daß oft, wenn ein Anführer im Kriege bey ſeiner Zurückkunft alles erzählt hat, was auf ſeinem Feldzuge, und in den Schlachten, die er geliefert, oder gegen den Feind behauptet hat, vorgefallen iſt, wobey er keinen Umſtand übergeht, daß alsdenn alle, welche bey dieſer Erzählung gegenwärtig ſind, auf einmal zum Tanze aufſtehen, und dieſe Handlungen mit vieler Lebhaftigkeit vorſtellen, als ob ſie dabey gegenwärtig geweſen wären, ohne im geringſten dazu vorbereitet zu ſeyn, oder ohne ſich mit einander verabredet zu haben.„

„In ihren Geſängen erheben ſie nicht nur ihre Götter und Helden, oder auch einander ſelbſt; ſie ſparen gegen einander keine Lobſprüche, und verſchwenden dieſelben gegen die Umſtehenden, welche ſie derſelben würdig halten.

Der-

Derjenige, der auf dieſe Art gelobt wird, antwortet und dankt dafür mit einem Geſchrey, ſo bald er ſich nennen hört. –

„Sie ſpotten aber noch lieber über einander, und ſind darinn ungemein glücklich. Der Tanzende nimmt alsdenn denjenigen, an den er ſich machen will, bey der Hand, und ſtellt ihn auſſer der Reihe mitten in die Geſellſchaft, und dieſer folgt ihm ohne Widerſtand. Indeß fährt der Tänzer fort zu ſingen, und ihm entfährt entweder im Singen ſelbſt, oder zwiſchen dem Singen von Zeit zu Zeit ein ſatyriſcher Zug gegen den Leidenden, welcher ihn anhört, ohne etwas zu ſagen. Bey jedem Einfalle erhebt ſich ein groſſes Gelächter aller Zuſchauer, welche dieß kleine Spiel noch muntrer machen, und oft denjenigen, der verlacht wird, dahin bringen, daß er das Haupt in ſein Gewand verhüllt.„

„Sie haben noch eine andre Art des Tanzes, woran der Chor Theil nimmt, und welchen Männer und Weiber tanzen. Da dieſer von den vorigen ſehr verſchieden iſt, ſo pflegt man bey den Singfeſten keinen Gebrauch davon zu machen. Ihre gaulliſchen Zaubrer verordnen ihn oft als eine Pflicht der Religion zur Heilung der Kranken, und er iſt eine von den Cerimonien

ihrer

ihrer Wahrsagerey. Zugleich ist er auch eine bloße Uebung zur Lust, welche bey den Festen und den Feyerlichkeiten des Dorfs gewöhnlich ist. Die Einrichtung desselben ist ungefähr diese. Man läßt diese Feyerlichkeit schon zeitig in allen Hütten ansagen, und jede Hütte schickt einige Leute ab, Männer oder Weiber, welche sich aufs allerbeste putzen, um dabey ihre Rolle zu spielen. Alle finden sich zur bestimmten Stunde ein, wovon man durch ein allgemeines Geschrey benachrichtigt wird, entweder in einer Hütte der Versammlung, oder auf einem Platze, der hierzu eingerichtet ist. Mitten auf dem Platze oder in der Hütte errichtet man ein kleines Gerüste, und setzt darauf eine kleine Bank für die Sänger, welche dem Tanze sein Leben geben müssen. Der eine hält eine kleine Trommel, der andre einen Rhombus oder die Schale einer Schildkröte. Indeß, daß diese singen und ihren Gesang mit dem Schall dieser Instrumente begleiten, welcher von den Zuschauern noch verstärkt wird, die mit kleinen Stäben an ihre Kessel oder auf ihre Felle schlagen, die sie vor sich haben, machen die Tanzenden eine Art von Wendung, ohne sich einander bey der Hand zu fassen, wie man es in Europa macht. Ein Jeder macht mit den Händen und Füssen allerley

Figuren,

Figuren, wie es ihm einfällt, und ob gleich alle Bewegungen von einander ganz verschieden sind, und sich nach dem wunderlichen Eigensinn ihrer Einfälle richten, so kömmt doch keiner dabey aus dem Takte. Diejenigen, welche die Stellungen am besten zu verändern, und die meisten Bewegungen zu machen wissen, werden für die besten Tänzer gehalten. Der Tanz hat verschiedne Absätze, davon jeder so lange dauert, daß der Tänzer aus dem Athem kömmt, und nach einer sehr kurzen Erholung fangen sie einen neuen an. Nichts ist lebhafter, als alle diese Bewegungen. In einem Augenblick sind sie alle in vollem Schweisse, und wenn man ihnen zusieht, sollte man glauben, es wäre eine Menge rasender und wahnwitziger Leute. Am meisten muß sie das ermüden, daß sie sich nicht nur nach dem Takte bewegen, sondern auch nach demselben und nach dem Tone der Stimmen und Instrumenten mitsingen, und ein beständiges he! he! rufen, aber nicht so stark, wie in dem Tanze Athonrot. Sie thun dieß bis zu Ende eines jeden Absatzes, der sich immer mit einem allgemeinen Ouch! endigt, welches lauter ist, und vielleicht ein Zuruf des Beyfalls seyn mag, daß der vorige Absatz so gut ausgefallen ist. „

„Ich

„Ich habe hier zwar eigentlich nur von den Huronen und Iroquesen geredet; ich kann aber wohl sagen, daß ich zu gleicher Zeit alle andern wilden Völker von Amerika geschildert habe, was das wesentlichste und vornehmste meiner Erzählung betrifft. Denn ob es gleich scheint, daß zwischen einem monarchischen und einem oligarchischen Staate ein groser Unterschied seyn müsse, so herrscht doch überall einerley Geist der Regierung, einerley Art, die Staatsgeschäffte zu unternehmen und zu behandeln, einerley Gewohnheit in feyerlichen und Privatgebräuchen, einerley Charakter in ihren Festen, Tänzen und Ergötzlichkeiten.„

„Die Musik und der Tanz der Amerikaner haben etwas sehr wildes an sich, das einem im Anfang sehr anstößig ist, und davon man sich gar keinen rechten Begrif machen kann, ohne Augenzeuge davon gewesen zu seyn. Man gewöhnt sich indeß nach und nach daran, und ist gern dabey gegenwärtig. Sie selbst lieben die Feste dieser Art bis zur Raserey, sie lassen sie ganze Tage und Nächte dauren und ihr he! he! macht so viel Lärmen, daß die ganze Dorfschaft davon erzittert.“

So weit Lafiteau; ich darf seine umständliche Erzählung bey einem wißbegierigen Leser

nicht entſchuldigen. Die beſondern Gründe aber, warum ich ſie hier der Länge nach hergeſetzt habe, wird man aus den folgenden Abſchnitten kennen lernen.

Vierter Abſchnitt.

Von den natürlichen Folgen einer angenommenen Verbeſſerung der Sitten unter dieſen Völkern.

So lange dieſe freyen und kriegeriſchen Wilden in ihrem itzigen rohen Zuſtande der Unwiſſenheit und Einfalt bleiben, ſo lange können keine weſentliche Verbeſſerungen in ihren muſikaliſchen Feſten entſtehen. Wenn wir aber annehmen, daß die Wiſſenſchaften unter ihnen bekannt würden, und als eine Urſache oder Folge ihrer Verfeinerung mit jenem Eifer getrieben würden, welcher einem freyen und geſchäfftigen Volke natürlich iſt, ſo würde man davon manche wichtige Folgen gewahr werden. Wir wollen die wahrſcheinlichſten und begreiflichſten von dieſen natürlichen Wirkungen genauer betrachten.

1. Ihr Begrif von der Muſik, in ihrem weiteſten Verſtande, würde die drey Stücke, Melodie, Tanz und Geſang, in ſich ſchlieſſen.

sen. Denn da diese drey, wie wir gesehen haben, ihrer Natur nach mit einander verbunden sind, so würden sie nicht einzeln und getrennt die Aufmerksamkeit eines solchen Volks bey seinen öffentlichen Festen auf sich ziehen können. Man würde also auf Instrumentalmusik, ohne Gesang, wenig achten, und sie gar nicht schätzen; denn sie würde aller der Reitze entbehren, welche aus dem mit ihr verbundenen Tanze und Gesange entstehen müßten.

2. In den ersten Zeiten eines solchen Staats würden die Häupter oder Gesetzgeber oft die vornehmsten Tonkünstler seyn. Diese beyden Eigenschaften würden gemeiniglich mit einander verbunden seyn. Denn wir finden, daß die Anführer unter den wildesten Völkern diejenigen sind, welche sich im Tanz und Gesange am meisten hervorthun, und daß ihre Gesänge vornämlich die großen Handlungen und Begebenheiten betreffen, welche ihre eigne Nation angehen.

3. Ihre ältesten Götter würden daher natürlicher Weise Sänger und Tänzer heissen. Denn die ältesten Götter der gesitteten heidnischen Völker sind gemeiniglich ihre ersten Gesetzgeber, welche ihr Volk zuerst in den nützlichen Künsten unterrichteten. Von diesen verstorbnen

Gesetzgebern, die nun unter die Götter gerechnet würden, lieferte man gewiß auch der Nachwelt eine Erzählung, welche alle die Vorzüge und Eigenschaften an ihnen loben würde, wodurch sie sich in ihrem Leben hervorgethan hätten. Und man sieht aus dem vorigen Artikel, daß diese Eigenschaften natürlicher Weise Vorzüge im Tanz und Gesange seyn würden.

4. Abgemeßne Perioden, oder mit andern Worten: Rhytmus, Numerus und Verse würden dabey natürlich entstehen. Denn ein abgemeßner Fall, das Zeitmaaß oder Tempo, ist ein wesentlicher Theil der Melodie; folglich müßten sich die Worte oder der Gesang nach einerley Grundsatz mit Beyden vertragen. Wir sehen, daß unter den wilden Amerikanern der erste rohe Anfang des poetischen Numerus aus dieser Quelle entspringt. Denn, „um die „Worte auf die Melodie passend zu machen, „werfen sie oft ganze Sylben von ihren Wör„tern weg." Und das ist der natürliche Ursprung der Verse und des Sylbenmaasses.

5. Ihre ersten Geschichtserzählungen würden in Versen geschrieben seyn. Denn wir sehen, daß unter den wilden Völkern die Thaten ihrer Götter und Helden, und die wichtigsten Begebenheiten ihres Volks ein hauptsächliches

liches Stück ihrer Gesänge ausmachen. Wenn also solch ein Volk den Gebrauch der Buchstaben erhielte, so würden gewiß ihre ältesten Gesänge zuerst zum Unterricht und Nutzen der künftigen Zeiten aufgezeichnet werden.

6. Ihre ältesten Sittensprüche, Ermahnungen, Sprüchwörter und Gesetze würden vermuthlich in Versen geschrieben werden. Denn sie würden ohne Zweifel einen Theil ihrer festlichen Gesänge ausmachen, und nach und nach aus diesen herausgezogen werden. Mit der Zeit würden sie eine Richtschnur des Rechts und Unrechts, und als eine solche von dem sich bildenden Volke aufbewahrt und angeführt werden.

7. Ihre gottesdienstlichen Gebräuche würden mit Tanz und Gesang verrichtet oder begleitet werden. Denn man sieht es, aus der Geschichte selbst, daß die großen Thaten ihrer Götter und Helden der gewöhnlichste Inhalt des wilden Tanzes und Gesanges sind. Und es ist allemal der allgemeine Endzweck der heidnischen Religionsgebräuche gewesen, die Götter des Landes zu preisen, und hiedurch sowohl, als durch Opfer, ihren Zorn zu stillen, oder sich ihrer Gnade zu versichern.

8. Ihre ersten Orakel würden wahrscheinlicher Weise in Versen gegeben, und von dem Priester oder der Priesterinn des vermeynten Gottes gesungen werden. Denn da man glaubte, daß diese Orakel von einem verstorbnen Helden, der itzt ein Gott wäre, eingegeben würden, welcher bey seinem Leben selbst seine Vorschriften auf diese enthusiastische Art eingekleidet hatte, da sie an ein Volk gerichtet waren, bey welchem diese Art des Unterrichts allgemein herrschte; so konnte keine andre Einkleidung, als die in Verse und Gesang, solchen Orakeln zuerst Glauben und Aufnahme verschaffen.

9. Ihre Melodie würde einfach seyn, und einen beträchtlichen Theil ihrer Gewalt von ihrem Rythmus oder Zeitmaaß erhalten, ohne einige Mischung einer künstlichen Composition. Erstlich, weil sich diese Art zu dem Vermögen der wilden Gesetzgeber oder Barden am besten schicken würde, die zugleich ihre Musik setzten und vortrugen, bey denen aber noch nichts Künstliches und Verfeinertes Statt finden konnte. Zweyens, weil ein solcher einfacher Vortrag der Fähigkeit des umstehenden Volks am meisten gemäß seyn würde, welches in dieser ersten Zeit noch nicht im Stande seyn würde, durch etwas

anders

anders eingenommen und gerührt zu werden, als durch das, was die Natur selbst an die Hand giebt.

10. Der Eindruck dieser einfachen Melodie würde durch die Gewalt einer beständigen Gewohnheit, und einer nothwendig gemachten Verbindung der Töne und Worte um ein grosses vermehrt werden. Denn dadurch, daß man gewisse Töne einem bestimmten Inhalte der Rede eigen machte, würde ihre Melodie zu einer Art von einer natürlichen und ausdrückenden Sprache der Leidenschaften erhoben werden.

11. Ihre Gesänge würden etwas Gesetzgebendes an sich haben, und da sie hauptsächlich aus den Fabeln oder der wahren Geschichte ihres eignen Landes genommen wären, die wesentlichen Theile ihrer gottesdienstlichen, sittlichen und bürgerlichen Lehrgebäude enthalten. Denn wir haben oben gesehen, daß die Verherrlichung ihrer verstorbenen Helden von selbst eine gottesdienstliche Handlung werden müßte; daß die Ermahnungen und Sittensprüche, die man in diese Lobgesänge einstreute, und die sich auf das Beyspiel ihrer vergötterten Helden gründeten, natürlich auch die Richtschnur des Rechts und Unrechts werden würden, das heißt, die Grundlage der Sitten einzelner Personen,

und des allgemeinen Geſetzes. Und ſo würde die ganze Verfaſſung ihrer Religion, Sittenlehre und Politik aus ihren Geſängen entſtehen, und in denſelben eingeſchloſſen ſeyn, ſo lange ihr Uebergang von der wilden zur geſitteten Lebensart dauren würde.

12. Die Muſik im weiteſten Verſtande genommen, das heißt, Melodie, Tanz und Geſang, würde ein weſentliches und vorzügliches Stück in der Erziehung ihrer Kinder ausmachen. Denn die wichtigen Grundſätze ihrer Religion, Sittenlehre und Politik wären in ihren Geſängen vorgetragen und eingeſchärft; man könnte alſo keine beſſere Lehrart angeben, welche die einmal bewährten Grundſätze des Lebens und der Aufführung dem Herzen der Jugend ſo mächtig eindrücken könnte.

13. Die Muſik (in dieſem weiten Verſtande) müßte alſo eine groſſe und allgemeine Gewalt über die Gemüther und Handlungen eines ſolchen Volks erhalten. Denn was würde nicht eine frühe und beſtändige Gewohnheit, und die unwiderſtehliche Macht des Beyſpiels für Gewalt haben! Wenn alles, was angenehm, groß und wichtig iſt durch dieſes Mittel, und durch dieſes allein vorgetragen würde, ſo müßten von ſelbſt in dem ſich bildenden Gemüthe ſo

ſtarke

ſtarke Eindrücke entſtehen, die demſelben durch das ganze Leben einen hervorſtechenden Anſtrich geben müßten, welchen in der Folge keine Vorfälle ſo leicht zu ſchwächen oder auszulöſchen vermögend wären.

14. In der Folge der Zeit und beym Fortgange der Verbeſſerung in der bürgerlichen Einrichtung und in den Künſten würde eine Trennung der verſchiednen Theile oder Arten der Muſik im weiteſten Verſtande entſtehen. Bis auf einen gewiſſen Zeitpunkt der Verbeſſerung ihrer Sitten würden in den Wiſſenſchaften und Künſten die verſchiednen Theile derſelben verworren da liegen, in einer Art von unordentlichen Maſſe, und in einerley Verbindung immer ſo vermiſcht werden, wie Neigung, Enthuſiaſmus, oder andre Veranlaſſungen es erfodern würden. Allein wiederholte Uebung und Verſuche würden natürlicherweiſe eine künſtlichere Art hervorbringen, und ſo würden nach und nach die verſchiednen Gattungen der Poeſie ihre regelmäßige Form annehmen.

15. Behielten dieſe Völker ihren kriegeriſchen Charakter bey, ſo würde der Tanz vom Geſange bald getrennt, und für ſich eine beſondre Uebung oder Kunſt werden. Man würde dadurch die Stärke und Behendigkeit ſeines Kör-

pers zu vermehren suchen, um im Kriege unüberwindlich zu seyn. Denn da der Tanz oder die Bewegung bey ihren musikalischen Festen bloß untergeordnet, und ein Nebenwerk des Gesanges wäre, so würden sie nicht stark und heftig genug für den muthigen, unaufgehaltenen Trieb derer seyn, welche zu den Arbeiten und Beschwerden des Kriegs bestimmt wären.

16. Nach einer gewissen Zeit der Verbesserung, würde der zusammengesetzte Charakter eines Gesetzgebers und Barden getrennt werden, oder doch selten mit einander verbunden seyn. Die Gesellschaft würde zahlreicher seyn, die Aufnahme der gemeinnützigen Künste würde die Geschäffte und Sorgen der Regierung vermehren; die musikalische Kunst (im weitesten Verstande) würde von selbst von den obrigkeitlichen Personen andern Leuten von Ansehen und Genie überlassen werden, welche dieselbe zu ihrem eigentlichen Zwecke, dem Unterricht und der Wohlfahrt der Menschen, anwenden könnten.

17. Man würde Hymnen oder Oden verfertigen, und ihre Verfasser würden sie an feyerlichen Tagen absingen. Denn diese sind, nach ihrer ersten Entstehung, bloß eine Art von entzückungsvollen Ausrufungen der Freude, des Schmerzens, des Triumphs, oder einer ausgelasse-

gelassenen Fröhlichkeit. Und diese Bewegungen hatten irgend eine groſse oder unglückliche bekannte Handlung zum Grunde, auf welche man entweder anspielte, oder die man ausdrückte. Eine Art von Composition, welche natürlich aus den musikalischen Festen der Wilden entstehen muſste.

18. Das Epische Gedicht würde alsdann natürlich entstehen, und von seinen Verfassern bey ihren allgemeinen Festen abgesungen werden. Denn wir haben oben gesehen, daſs ihre ersten Geschichte in Versen geschrieben seyn, und einen Theil ihrer Feste ausmachen würden. Das epische Gedicht aber ist bloſs eine Art von fabelhafter Erzählung, welche hauptsächlich die groſsen Thaten alter Götter und Helden zum Inhalte hat, die mit gewisser Kunst und nach bestimmten Vorschriften in Ansehung ihrer Manier verfertigt wird, und deren Endzweck Vergnügen, Bewundrung und Unterricht ist.

19. Aus einer Verbindung dieser beyden Arten der Poesie würde wenigstens ein gewisser rauher Umriſs des Trauerspiels entstehen. Wir können schon den ersten Anfang, die erste Grundlage dieser Dichtungsart in der Einrichtung der musikalischen Feste bey den Wilden wahrnehmen. Ein Anführer besingt irgend eine groſse

Hand-

Handlung eines Gottes oder Helden; der umherstehende Chor antwortet ihm dann und wann, wenn Sympathie oder vereinter Beyfall ihn dazu treibt.

20. Mit der Zeit würde diese Vorstellung der Wilden eine vollkommnere Gestalt erlangen. An statt die großen und schrecklichen Thaten ihrer Helden zu erzählen, würden sie vermuthlich dieselben vorstellen, und dabey Handlung und Gesang verbinden. Denn auch hievon finden wir den Grund in der Aufführung der Wilden. „Wenn ein Anführer des Heers die „Schlachten, welche er geliefert, erzählt hat, „so stehen oft die Anwesenden auf, zu tanzen, „und diese Thaten mit großer Lebhaftigkeit vor„zustellen.“ Nehmen wir hiezu die gewöhnlichen Ausrufungen des umstehenden Chors, so sehen wir hier die erste rohe Gestalt des Trauerspiels bey den Wilden.

21. Wenn der Chor allgemein eingeführt werden, und die Feyer durch Tanz und Gesang zugleich beleben sollte, so würden Melodie, Tanz und Gesang sich unter einander von selbst vertheilen, und die Ode, oder der Gesang würde in Stanzen oder Abschnitte von gewisser Art zerfallen.

22. Eine

22. Eine andere Folge des eingeführten Chors würde eine unveränderte Anhänglichkeit an die Einheiten des Orts und der Zeit seyn. Denn ein zahlreicher Chor, welcher die ganze Vorstellung hindurch seinen Stand behält, muß den Sinnen von der Einheit des Ortes und von der Kürze der Zeit eine so unwiderstehliche Ueberzeugung geben, daß eine jede Abweichung von dieser augenscheinlichen Einheit die Einbildungskraft durch eine Unwahrscheinlichkeit beleidigen muß, welche zu groß ist, als daß man sie vertragen könnte.

23. Nicht bloß die Rolle des tragischen Chors, sondern auch das Zwischenspiel, oder der dialogirte Theil des Stücks würde gesungen werden. Denn da man von den ersten Zeiten her die Ode und Epopee singen würde, so müßten sie auch nach ihrer Verbindung, und nachdem sie durch diese Verbindung die Art von Trauerspiel ausmachten, die Melodie zu ihrem Antheil behalten, welche Natur und Gewohnheit ihnen einmal gegeben hatte.

24. So lange die Nation ihren muthigen und kriegarischen Charakter behielte, würden die tragischen Vorstellungen hauptsächlich auf schmerzliche oder schreckliche Gegenstände hinauslaufen. Denn so würden sie einander zum

Siege

Siege und zur Rache aufmuntern, durch eine Vorſtellung von dem, was ihre Freunde gethan und erlitten hätten. Ein ſolcher Inhalt würde ſich auch für den natürlichen Geſchmack der poetiſchen Anführer eines ſolchen Volks am beſten ſchicken, deren Handlungen an Wirkungen des Schmerzens und Schreckens reich ſeyn müſſen. Er würde ſich auch am beſten für das Genie und die Abſicht ihres Staats und ihrer bürgerlichen Verfaſſung ſchicken. Denn da der Hauptzweck eines ſolchen beherzten und kriegriſchen Volks dahin gehen muß, Mitleiden und Furcht zu vernichten; ſo kann dieß am leichteſten dadurch geſchehen, daß es ſich mit ſchmerzhaften und ſchrecklichen Vorſtellungen bekannt und vertraut macht. Die ſanften Leidenſchaften und weniger rührenden Handlungen, welche in den Schauſpielen einer ruhigen und friedfertigen Nation Statt haben können, würden für den Geſchmack eines ſo kriegriſchen Volks abgeſchmackt ſeyn, und ſich mit deſſen Denkungsart auf keine Weiſe vertragen.

25. Da ihr Trauerſpiel eine ſichtbare Vorſtellung ihrer Götter und Helden würde ſeyn ſollen; ſo würde es für ſie natürlich ſeyn, einige Mittel zu erfinden, wodurch die Stimme verſtärkt, das Geſicht vergrößert, und die Perſon

Perſon erhöht würde. Hiedurch würde zugleich die Aehnlichkeit deſto gröſſer werden. Denn bey allen wilden Völkern werden die längſten und ſtärkſten Leute gemeiniglich zu Anführern erwählt.

26. Da ihre Trauerſpieldichter Sänger ſeyn würden, ſo würden ſie auch Schauſpieler ſeyn, und irgend eine Hauptrolle in ihren eignen Stücken ſelbſt vorſtellen. Denn wir ſehen, daß dieſe verſchiednen Charaktere bey den Wilden gemeiniglich vereinigt ſind. Es würde alſo dieſe Vereinigung von ſelbſt fortdauren, bis etwa eine auſſerordentliche Veränderung in den Sitten und in der Denkungsart erfolgte.

27. In einem ſolchen Staate würden muſikaliſche Wettſpiele als öffentliche Uebungen angeſtellt werden. Denn wir haben geſehen, daß die wichtigen Dinge, Religion, Sittenlehre und Politik einen Theil ihrer öffentlichen Geſänge ausmachen würden. Ein öffentlicher Wettſtreit dieſer Art würde alſo als das beſte und ſicherſte Mittel angeſehen werden, eine Nacheiferung von der nützlichſten Art zu erwecken, und den Staat zu unterſtützen, indem dadurch alle Grundſätze der Geſellſchaft auf die ſtärkſte und wirkſamſte Art eingeſchärft würden.

28 Das Amt eines Barden oder Muſikers würde ſehr in Ehren und Achtung gehalten

werden.

werden. Denn er wäre mit einer Art von öffentlicher Würde bekleidet, und wäre er auch kein eigentlicher und urſprünglicher Geſetzgeber, ſo würde man ihn doch als einen untergeordneten und nützlichen Diener des Staats anſehen.

29. Oden oder Hymnen würden gewöhnlich einen Theil ihrer häuslichen Unterhaltung ausmachen, und die Anführer würden ſtolz darauf ſeyn, ſich durch ihre Geſchicklichkeit in Melodie und Geſang hervorzuthun. Denn da ihre Lieder von lauter großen und wichtigen Vorfällen und Vorſchriften des Staats voll waren, ſo konnte nichts einem leichter den Weg zu einer erhabnen Stelle in der Republik bahnen, als eine Fertigkeit in dieſer hohen und geſetzgebenden Kunſt.

30. Wenn die Muſik zu dieſer verhältnißmäßigen Vollkommenheit gelangt wäre, ſo würde man ſie als eine nothwendige Eigenſchaft und als ein Bedürfniß anſehen. Und wenn ein Menſch, oder eine Geſellſchaft von Menſchen mit der Ausübung und Gewalt der Muſik unbekannt wäre, ſo würde man ihre Unwiſſenheit in dieſer Kunſt, als einen Hauptfehler betrachten; denn ſie würde ein Mangel in den drey wichtigen Stücken der Erziehung, Religion, Moral und Politik ſeyn.

31. Der

31. Der Charakter ihrer Muſik würde ſich mit ihren Sitten verändern. Die Sitten ſind die herrſchende und weſentlichſte Eigenſchaft des Menſchen; ſein ganzer Geſchmack, ſeine übrigen Eigenſchaften, ſtimmen allemal mit dieſer überein, und richten ſich nach ſeinen Sitten, als ihrer vornehmſten und erſten Urſache.

32. Wie die Verändrung der Sitten einen Einfluß in ihre Muſik haben müßte, ſo müßte hinwiederum eine Veränderung in ihrer Muſik einen Einfluß in ihre Sitten haben. Denn wir haben geſehen, daß die Muſik die einmal angenommene Einkleidung aller Grundſätze der Erziehung war. Eine Veränderung in der Muſik, muß alſo eine Veränderung in dieſen Grundſätzen nach ſich ziehen.

33. Eine kluge bürgerliche Geſellſchaft von ungewöhnlich ſtrengen Grundſätzen, würde vermuthlich beydes den Inhalt und die Bewegungen des Tanzes und Geſanges durch ein Geſetz beſtimmen. Dieß würde durch ihre Einſicht von dem gegenſeitigen Einfluß, den Sitten und Muſik in einander haben, veranlaßt werden.

34. In einer Geſellſchaft von freyen und nachgebenden Grundſätzen würde die Muſik natürlicher Weiſe in Verfall gerathen, und mit derſelben die Sitten, aus den eben angeführten

Urſachen; und die Muſiker, Barden oder Dichter würden die unmittelbaren Werkzeuge dieſes Verfalls ſeyn. Denn da ſie in einem verderbten Staate erzogen wären, ſo würden ſie fähig ſeyn, ihre Kunſt zu niedrigen und ungeſitteten Abſichten hinab zu ſetzen, um dadurch den Beyfall zu erhalten, welcher der natürliche Gegenſtand ihres Ehrgeizes ſeyn würde.

35. Dieſe Verderbniß würde nach und nach eine gänzliche Trennung des vereinten Amts eines Barden und Tonkünſtlers zur Folge haben. Denn der Anführer würde itzt nicht länger auf ſeinen Charakter eines Dichters, Sängers oder Schauſpielers ſtolz ſeyn; der Mann von Anſehen und Genie würde ſich nicht mehr zu dem Geſchäfte eines Leyerſpielers, Sängers oder Schauſpielers herunterlaſſen. Denn dieſe Aemter, welche vorhin die Mittel waren, jede löbliche und groſſe Handlung einzuſchärfen, würden itzt, zu den entgegengeſetzten Abſichten angewandt, von den Weiſen und Tugendhaften verachtet werden.

36. Daher würde die Gewalt, der Nutzen und die Würde der Muſik in eine allgemeine Verderbniß und Verachtung ſinken. Dieſe Folge iſt ſo offenbar, daß ſie keiner Erläuterung bedarf.

Fünf-

Fünfter Abschnitt.

Anwendung dieser Sätze auf die Melodie, den Tanz und Gesang des alten Griechenlandes.

Dieß würden vermuthlich die Wirkungen seyn, welche sich in einem wilden, freyen und kriegrischen Staate äußern würden, wenn die Wissenschaften unter einem so lebhaften und geschäftigen Volke eingeführt und getrieben würden. Um die Wahrheit dieser Folgerungen zu unterstützen, wollen wir sie itzt zu realisiren suchen, und zeigen, daß sich dergleichen Folgen wirklich in dem alten Griechenlande geäußert haben. In der Folge dieser Betrachtung, welche den Ursprung, Fortgang, die Gewalt, Vollkommenheit, Trennung und Verderbniß ihrer Melodie, ihres Tanzes und Gesanges betreffen wird, sind wir vielleicht so glücklich, auf den hier vorausgeschickten Grundsätzen einige Umstände zu gründen und festzusetzen, welche noch zweifelhaft sind, andre zu entwickeln, welche man bisher für fremd und unbekannt gehalten, und andre in ihre eigentlichen und sichtbaren Ursachen aufzulösen, welchen man sonst Ursachen zugeschrieben hat, die nie vorhanden gewesen sind.

1. „Ihr Begrif von der Muſik im weiteſten „Verſtande ſchloß die drey Stücke, Melodie, „Tanz und Geſang in ſich.„ Dieß ſieht man aus dem übereinſtimmenden Zeugniſſe vieler alten Schriftſteller. Das folgende aus dem Alcibiades des Plato kann es allein hinreichend beſtätigen: „Sokrates. Zuerſt ſage mir, „was iſt es für eine Kunſt, die uns richtig die „Cither ſpielen, ſingen und tanzen lehrt? wie „wird ſie zuſammengenommen mit einem Worte „genannt? Kannſt du mir das nicht ſagen? „Alcibiades. Nein, das kann ich nicht. So„krates. Verſuche es einmal ſo. Was ſind es „für Göttinnen, welchen dieſe Kunſt gehört? „Alcibiades. Du meyneſt vielleicht die Muſen? „Sokrates. Ja. Beſinne dich nun, was hat „die Kunſt von ihnen für einen Namen erhalten? „Alcibiades. Du ſcheinſt die Muſik im Sinne „zu haben. Sokrates. Freylich.„ d) Ein eben ſo ſichtbarer Beweis hievon iſt die umſtändliche Nachricht, welche Athenäus von der alten arkadiſchen Muſik giebt, welche nach der gewöhnlichen Bedeutung, Melodie, Tanz und Geſang unter ſich begriff. e) Man ſieht alſo, daß

d) PLATO. *Alcibiades* I.

e) ATHENAEVS. *Deipnoſophiſtar.* L. XIV. — Die Arkadier ließen, dieſer Nachricht zufolge, ihre Kinder ſchon ſehr früh im Geſange unterrichten, und brauch-

ten

daß dieſe Verbindung oder Vereinigung jener drey verſchwiſterten Grazien in Griechenland ganz natürlich bey einer Verbeſſerung des wilden Zuſtandes bis zu einem gewiſſen Grade einer geſitteten Lebensart entſtand. Man brauchte keine Kunſt, ſie zu vereinigen; denn da ſie natürlicher Weiſe einander hervorbringen, und in dem wilden und ungeſitteten Zuſtande von ſelbſt verbunden ſind, ſo muß auch dieſe Vereinigung von ſelbſt fortwähren, bis irgend eine gewaltſame Veränderung in den Sitten oder Grundſätzen das Band zerreißt, welches die Natur geknüpft hat.

Es erhellt eben ſo deutlich aus den alten Schriftſtellern, daß dasjenige, was wir Inſtrumentalmuſik nennen, das heißt, die Melodie der Inſtrumente, von keinem Tanze oder Geſange begleitet, eine Sache war, welche niemals geſchätzt wurde, als in den letzten Zeiten des Alterthums, da eine völlige Trennung Statt fand. Dieß wird in der Folge noch deutlicher werden. Plato nennt die Inſtrumentalmuſik

ten denſelben hernach, mit der Muſik vereint, bey ihren feyerlichen Tänzen und beym Wettringen: die Kinder ſowohl, in Spielen, die ihrem Alter gemäß waren, als die Erwachſenen in größern Kampfſpielen. Der Ueberſ.

„eine nichts bedeutende Sache, und einen Miß„brauch der Melodie.„ [f])

2. „In den erſten Zeiten der griechiſchen „Staaten waren ihre Geſetzgeber oftmals Bar„den, oder ihre Barden Geſetzgeber.„ Dergleichen waren, im höhern Grade, Apoll, Orpheus, Amphion, Linus und Muſäus. [g]) In dieſe Claſſe gehört auch Thales, der Kretenſiſche Geſetzgeber, welcher Geſetze in Verſen verfertigte, und ſie zu ſeiner Leyer ſang. [h]) Man

f) PLATO *de Legibus*. Lib. I. So citirt der Verfaſſer; ich finde indeß in dieſem ganzen Buche keine Stelle, die hieher gehörte. Der franzöſiſche Ueberſetzer hat dieſen ganzen letzten Abſatz weggelaſſen. Der Ueberſ.

g) PLATO *de Republ.* Lib. II. p. 424. *d.* (*ed. Lugd* 1590. *fol.*) Linus und Muſäus ſind wohl durch einen Irrthum hineingekommen, den vielleicht ein gar zu flüchtiger Anblick der lateiniſchen Ueberſetzung veranlaßt hat; Denn eine verſchiedne Leſeart iſt hier kaum zu vermuthen. Im Originale gedenkt Plato ſtatt dieſer beyden Dichter der [illegible] (*Lunae*) καὶ Μουσῶν ἐγγόνων. Die ganze Stelle gehört auch eigentlich nicht hieher, da in derſelbe nicht von den Gebräuchen der vernünftigen Religion, ſondern des Aberglaubens die Rede iſt, welcher den Schriften jener alten Dichter ein übertriebnes Anſehen beylegte. Der Ueberſ.

h) STRABO *Geogr.* L. X. p. 482. *ed Caſaub.* Er nennt den Thales μελοποιὸν ἀνδρα καὶ νομοθετικὸν, einen Mann, der Geſänge verfertigt, und Geſetze gab. Hieraus ſchließt alſo Hr B. zu viel, daß dieſe Geſetze in Verſen geweſen ſind. Und eben ſo wenig kann ihm das die andre Stelle vom Thales in eben dieſem X. Buche des Strabo beweiſen, (p. 480.) wo dem Thale

Man hat es überhaupt angenommen, daß die Gewalt ihrer Leyern und Gesänge in keiner andern Absicht so sehr gepriesen ist, als durch einen solchen metaphorischen Ausdruck einen recht großen Begriff von ihrer Beredsamkeit und von der Kunst ihrer Gesetzgebung, wodurch man Ordnung aus der Verwirrung hervorbrachte, zu geben. So sagt uns Plutarch, die Alten hätten die Götter in ihren Bildsäulen mit musikalischen Instrumenten in der Hand vorgestellt, nicht als ob sie wirklich Leyern oder Flöten gespielt hätten, sondern weil sie glaubten, daß sich nichts so sehr zu dem Charakter und zur Pflicht der Götter schicke, als Uebereinstimmung und Harmonie. i) Eine ähnliche Meynung hat ein berühmter englischer Schriftsteller, wenn er sagt: „Die mündliche Ueberlieferung, welche bald „Fabel wurde, konnte die ersten Gründer und „Stifter großer Gesellschaften nicht besser vor„stellen, als unter dem Bilde wirklicher Sän„ger. k)" Aber sie waren auch ohne Zweifel

Thale die Erfindung der Lieder, der Peäne und anderer nützlichen Anstalten zugeschrieben wird. Der Uebers.

i) PLUTARCHUS *de procreatione animae* (*ed. Wechel.* Francof. 1699. 2 Voll. *fol.*) Tom. II. p. 1030. *b.*

k) SCHAFTESBURY *Characteristics.* Vol. I. p. 237. *Tradition*, which soon grew *fabulous*, could no better represent the first *Founders* or Establishers of large Societies, than as *real Songsters.*„

wirkliche Sänger; und die mündliche Ueberlieferung war nicht fabelhaft, wenn ſie die Götter ſo vorſtellte. *) Denn wenn man die menſchliche Natur anſieht, wie ſie ihre Wildniß verläßt, ſo iſt es augenſcheinlich, daß der Geſang und die Leyer, (ſo bald die Leyer erfunden war) die natürlichen Mittel oder Werkzeuge der Sittenverbeſſerung geweſen ſind, indem der Geſetzgeber durch ſie ſeine Vorſchriften dem umſtehenden Volke vortrug. Denn wir haben geſehen, daß unter den wilden Völkern die Anführer ſtolz darauf ſind, ſich durch Geſang hervorzuthun, und daß ihre Geſänge vornämlich die großen Handlungen, Vorfälle und Begebenheiten ihres eignen Volks betreffen. Man könnte noch auſſerdem einen Beweis von dieſer natürlichen Verbindung der Aemter eines Barden und Geſetzgebers, wenn es nöthig wäre, von dem Namen hernehmen, welchen die alten Theſſalier ihren obrigkeitlichen Perſonen gaben. Sie nannten dieſelben προοχηνηρες, oder die Anführer des Sing- und Tanzfeſtes; 1) ein Umſtand, wel-

*) Eine noch immer unerweisliche Vorausſetzung des Verfaſſers, die ſich durch den Beweis, den er von den Attributen der Götter hernimmt, noch nicht zur Gewißheit bringen läßt. Der Ueberſ.

1) LUCIAN. *de Saltatione.* §. 14. V. Band, S. 276. der Reißiſchen Ausgabe. In der lateiniſchen Sprache läßt ſich das griechiſche Wort ſehr glücklich durch *prae-*

welcher seinen eignen Ursprung deutlich genug angiebt.

3. „Ihre ältesten Götter wurden Sänger „und Tänzer genannt.„ So nennt Horaz den Apoll, den Sänger, m) Pindar nennt ihn den Tänzer. n) Homer, oder der Verfasser

praesules ausdrücken. Die Stelle ist übrigens wohl eher von Feldherrn, als von obrigkeitlichen Personen zu verstehen, wozu der Verf. vermuthlich durch das Wort προσατης verleitet ist; und die Benennung selbst giebt einen noch sehr zweifelhaften bloß etymologischen Beweis für die Meynung des Verfassers. — Der Uebers.

m) HORAT. *A. P.* v. 406. f.

ne forte pudori
Sit tibi Musa lyrae solers, et *cantor Apollo.*

n) Ich besorge, daß Hr. Brown sich hier sehr übereilt hat. Er citirt nach seiner Gewohnheit bloß PINDAR *Ode.* Und ich habe im Pindar keine Stelle finden können, die hieher gehörte, ausser die Verse in der ersten isthmischen Ode v. 8.

Και τον ακειρεκομαν ΦΟΙΒΟΝ ΧΟΡΕΥΩΝ
Εν Κεω αμφιεντων συν πουτιοις
Ανδρασιν.

Hier, vermuthe ich, muß Hr. Brown wider allen Sinn des Zusammenhangs und wider alle Grammatik Φοιβον χορευων für den tanzenden Apollo genommen haben, da Pindar saat: Ich will den Apoll durch meine Gesänge erheben, in welche der Chor der Inselbewohner einstimmen soll: denn so läßt sich hier das Wort χορευων. mit dem Folgenden zusammengenommen, wohl am natürlichsten erklären. Ich wünschte Hrn Brown mit Unrecht dieser zu großen Uebereilung beschuldigt zu haben. Der Uebers.

ber Hymnen, welche man unter ſeinem Namen hat, giebt ihm eben dieſe Benennung. o) Rhea, die Mutter Jupiters ſoll ihre Prieſter ſo wohl in Phrygien als Creta in der Tanzkunſt unterrichtet haben. p) So unterwieſen Caſtor und Pollux die Lacedämonier in eben der Kunſt. q) Eumelus oder Arktinus aus Korinth führt ſelbſt den Jupiter in folgendem Verſe tanzend ein:

Unter ihnen tanzt der Vater der Götter und Menſchen. r)

Daher kam es, daß man dieſe alten Götter als Sänger und Tänzer vorſtellte, und ihnen eine Eigenſchaft beylegte, welche ſich beym erſten Anblick gar nicht zu ihrem Charakter zu ſchicken ſcheint, und daher noch nicht recht verſtanden iſt. Itzt ſehen wir den wahren und natürlichen Urſprung dieſer Benennungen. Denn die älteſten Götter unter den geſitteten Griechen waren ihre erſten Geſetzgeber, welche das wilde Volk zuerſt in den nothwendigſten Künſten unterrichteten. *) Wenn alſo dieſe verſtorbnen Geſetzgeber

o) *Hymn. in Apoll.*

p) LUCIAN *de Saltatione* §. 8. p. 272.

q) LUCIAN. *ibid.* §. 10. p. 273.

r) ATHENAEUS *Deipnoſophiſt.* Lib. I.
Μέσσοισιν δ' ὠρχεῖτο πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.

*) Dieſe Meynung des Verf. kann noch ſehr zweifelhaft gemacht werden. Folgende Anmerkung ſteht darüber

geber unter die Götter verſetzt waren, ſo bildete man ſie der Nachwelt natürlicher Weiſe mit eben den

in den *Obſervations*, deren oben in der Vorrede gedacht iſt:

„Dieß Syſtem iſt ohne Grund, da diejenigen, welche die Griechen zuerſt geſittet machten, fremde Götter einführten, und nicht ſelbſt der Gegenſtand ihrer göttlichen Verehrung wurden. Cecrops, der den Eheſtand verordnete, den Unterſchied des menſchlichen Lebens von dem viehiſchen, war ein Aegyptier, und von der Religion ſeines Landes völlig eingenommen, die er muß eingeführt haben. Von dem Orpheus ſagt Ariſtophanes:

Ορφευς μεν γαρ τελετας θ' ημιν κατεδειξε φονων τ' απεχεσθαι

ARISTOPH. Ranis. *Act.* 4. *Sc.* 2.

Er trug alſo die einfachſten Grundſätze der Sittenlehre vor, und führte gottesdienſtliche Gebräuche (τελετας) und die Verehrung der Götter zur Sicherheit und Beſtätigung ſeiner Geſetze ein; Gebräuche, welche er ohne Zweifel in dem geheimnißvollen Aegypten gelernt hatte; (Man ſehe den Diodorus Siculus) und Götter, welche von fremder Herkunft waren; denn davon haben wir Beweiſe genug. Herodotus ſagt, die Pelasger, die älteſten Einwohner Griechenlandes, hätte nichts mehr, als einige allgemeine Begriffe von einer höhern Gewalt gehabt, welche die Welt hervorgebracht hätte; allein ſie hätten keinen Namen für irgend eine Gottheit gewußt (*Euterpe* Cap. LII.) Ein Umſtand, welcher beweiſt, daß ihre Götter nicht ihre Anführer und Helden geweſen ſind; ſonſt würde man das Andenken ihres Namens mehr bewahrt haben, als irgend etwas von ihnen. Er ſagt ferner, die Namen der Götter wären Aegyptiſch, und aus Aegypten nach Griechenland gebracht (E. d. Cap. 50. und 4.) ſie hätten zuerſt Altäre, Bildſäulen und Tempel errichtet; von dort hätte die Wahrſagung

der

den Eigenschaften und Merkmalen ab, wodurch sie sich in ihrem Leben kenntlich machten; und man

der Priester ihren Ursprung, und von ihnen, als den ersten Erfindern, hätten die Griechen die feyerlichen Gebräuche des Gottesdienstes und der Feste gelernt. (S. d. Cap. 4. und 12.)

Um diesen Umstand zu erweisen, daß ihre Gottheiten Ausländer und von ihren Helden und Stiftern verschieden gewesen sind, deren Zeiten, welche gewöhnlich die heroischen heißen, schon um einige Geschlechter früher, kurz nach dem Trojanischen Kriege, zu suchen sind, will ich nur eine einzige allgemeine Anmerkung machen, deren Wichtigkeit diejenigen am besten einsehen werden, die eine allgemeine Kenntniß der griechischen Litteratur haben. Die Nachrichten von den griechischen Göttern sind fehlerhaft überliefert, und noch fehlerhafter unterstanden; sie sind daher so verworren und dunkel, daß wir noch in Verlegenheit seyn müssen, ob wir dieselben von mündlichen Ueberlieferungen herleiten sollen, welche die alten Stifter derjenigen Volker betrafen, von denen sie solche lernten, oder von ihren mystischen und allegorischen Nachrichten von den großen Werken der Natur. Und es ist sehr wahrscheinlich daß man Beydes mit einander vermischt hat. Denn die Nachrichten, welche ihre Stifter und Helden betreffen, sind so deutlich, daß man sie als eine Geschichte ansehen kann, wenn man die übertriebnen Lobsprüche und wundersamen Erdichtungen wegnimmt. Man kann hierwider nicht einwenden, daß die Götter vielleicht die ersten, und die Helden die spätern Gesetzgeber und Anführer, und daher bekannter gewesen wären. Man sieht das Gegentheil aus dem Beyspiele des Bachus. Er wurde später gebohren, als viele von ihren Stiftern, und in den Festen und Gebräuchen, die man ihm zu Ehren anstellte, findet man nicht nur viele ausländische und für die Griechen unverständliche Worte, die man nur aus den morgenländischen Sprachen erläutern kann, sondern auch noch außerdem viele deutliche Spuren

man darf nur an die Anführer der wilden Völker denken, so sieht man, daß diese Eigenschaften natürlich die Fertigkeit im Tanze und Gesange seyn mußten.

4. „Abgemeßne Perioden, oder mit andern „Worten, Rhytmus, Numerus und Verse, „entstanden dabey von selbst.„ Die allgemeine Ursache davon ist in dem vierten Artikel des vorigen

Spuren, daß sie von Ausländern hergenommen, und daher nicht verstanden worden sind. Die Griechen selbst räumen dieß ein. (Man sehe die Bachantinnen des Euripides, und den Diodor. B. 1.) Und es wird noch mehr bestätigt, wenn man auf die Handlungen, die man ihm beylegt, auf den Zeitpunkt, in dem er gelebt hat, und auf seine Zeitgenossen sieht. Wie ist es ferner glaublich, daß so viele griechische Anführer oder Gesetzgeber weiblichen Geschlechts sollten gewesen seyn? Die Menge der Göttinnen verträgt sich mit diesem System gar nicht, allein mit dem andern sehr gut; denn in den morgenländischen Sprachen sind viele abgezogene Begriffe, Ausdrücke, und Namen lebloser Dinge, weiblichen Geschlechts. Es läßt sich also nicht von den Griechen sagen, daß sie ihre Vorfahren und Anführer vergöttert hätten, da sie aller Wahrscheinlichkeit nach ihren ganzen Götterdienst von andern Völkern erhalten haben.

So weit der Engländer. Seine Meynung hat ohne Zweifel mehr historische Beweise und mehr Wahrscheinlichkeit, als die Voraussetzung des Verfassers. Man findet in der griechischen Mythologie sehr viel ähnliches mit der Mythologie andrer älterer Völker, der Aegypter, Phönicier u. s. f. So macht es z. B. der Graf Caylus sehr wahrscheinlich, daß die Phönicische Gottheit Onga (ογγα) mit der Minerva der Griechen einerley gewesen ist. *Recueil des Antiquités etc.* Tom. I. p. 64. Tom. II. p. 154. Der Uebers.

rigen Abschnitts angegeben, und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Da aber verschiedne besondre Folgen hieraus fliessen, welche die älteste Geschichte, Gesetze und Orakel betreffen, so werden dieselben eine besondre Betrachtung verdienen.

5. „Ihre ersten Geschichterzählungen waren „in Versen geschrieben.„ Die Sache selbst ist unstreitig; mich dünkt aber, man hat bisher noch nicht die wahre Ursache davon angegeben. Strabo sagt uns: „die poetische Schreibart war die erste; die Nachahmer derselben gaben das Sylbenmaaß auf; dahin gehören Kadmus der Milesier, Pherecydes und Hekatäus.„ [3]) Diese waren die ersten griechischen Geschichtschreiber, welche in Prosa schrieben. Plutarch bestätigt diese Nachricht, und sagt: „In diesen ersten Zeiten war die Neigung zum Rhythmus und Sylbenmaaß so groß, daß aller Unterricht in Versen gegeben wurde. Man beschrieb weder Geschichte, noch Philosophie, noch irgend eine Handlung, ohne daß die Musen

3) STRABO *Geogr.* L. I. p. 18. Er erzählt die Geschichte vom Uebergange der Poesie in Prose so, daß man zuerst nur angefangen, das Sylbenmaaß fahren zu lassen, und den übrigen poetischen Schmuck behalten habe; hernach sey auch dieser aufgegeben, und da habe die Prose die itzige Form (τὸ νῦν εἶδος) erhalten. Der Uebers.

sen es schmückten.„ t) Nicht bloß die griechischen Schriftsteller geben ein einmüthiges Zeugniß, daß es eher historische Verse, als Prose gegeben hat; die Nachrichten aller Völker kommen darinn überein. Die ältesten Werke unter den **Arabern** waren in einem gewissen Sylbenmaaße, oder unbearbeiteten Versen, und werden oft als Beweise von der Wahrheit ihrer folgenden Geschichte angeführt. u) Die Nachrichten

t) PLUTARCH. περι τυ μη χραν εμμετρα νυν την Πυθιαν. *pag.* 406. Die Worte, „daß aller Unterricht in Versen gegeben wurde;„ hat der Verf. vielleicht durch ein Mißverständniß eingeschaltet. Plutarch sagt: ἦν ȣν ὁτε λογου νομισμασιν εχρωντο μετροις, *etc.* d. i. Es war eine Zeit, da das Sylbenmaaß und die Poesie das Gepräge der Rede waren. Dieß bezieht sich auf eine Vergleichung, die er gleich vorher gemacht hat. Der Uebers.

u) *Hist. de las Guerras civil. de Grenada.* — Dieser Beweis ist, wie auch der Verfasser der *Observations* bemerkt, aus einer Anmerkung in der schönen *Enquiry on the Life and the writings of Homer* genommen; (Sie steht daselbst S. 40.) Die gedachte Anmerkung soll bloß das bestätigen, was der Verf. von dem natürlichen Ursprung der Poesie in den ersten Zeiten sagt, und deßwegen bemerkt er, daß in den ältesten Nachrichten von den Mauren und Spaniern fast auf jeder Seite Romanzen vorkommen, und daß ihre Unterredungen über Dinge, wobey sie sehr intereßirt sind, gewöhnlich von selbst eine Art von poetischem Sylbenmaaß erhalten. Er führt hernach zwey Beyspiele solcher alten Romanzen aus der Hist. de las Guerras etc. an, und setzt hinzu, diese Romanzen wären so alt, daß die Araber sie als Beweise ihrer Geschichte anführten. Man sieht bald, daß Hr. Brown dieser Anmerkung

richten welche wir von der Geſchichte von Peru haben, beſtätigen eben dieß; denn Garcilaſſo ſagt uns, daß er einen Theil ſeiner Nachrichten aus den alten Liedern des Landes genommen habe. [x]) Und alle amerikaniſche Völker, bey denen nur irgend Schriften vorhanden ſind, dienen hier zum Beweiſe. [y]) Der nördliche Theil von Europa beſtätigt dieſe Sache gleichfalls; denn dort finden wir, daß die ſcythiſchen oder runiſchen Geſänge, wovon viele hiſtoriſch ſind, die älteſten Werke dieſer wilden Völker ausmachen. [z]) Odin ſoll von ſich gerühmt

merkung eine andre Geſtalt gegeben hat, um ſie für ſein Syſtem vortheilhafter zu machen; der Verfälſchung aber und des Widerſpruchs ſcheint er mir nicht ſchuldig zu ſeyn, welche ihm in den *Obſervations* zur Laſt gelegt wird. Der Ueberſ.

x) *Comment. Real.*

y) Laſiteau in ſeiner Geſchichte von Amerika.

z) Der Verfaſſer führt hier des HICKES *Theſaurum Septentrionalem* an, ohne uns auf die Stelle zu verweiſen, welche aus demſelben hieher gehört; und ich habe beym Nachſchlagen in allen drey Bänden dieſes gelehrten Werks keine Beyſpiele runiſcher oder angelſächſiſcher Poeſien gefunden, die hiſtoriſch wären, und worauf ſich Hr. B. berufen könnte. Die Verſe ſind faſt alle geiſtlichen Inhalts, und das alte hiſtoriſche Fragment in runiſcher Sprache, welches die Geſchichte des Hialmars, Königs in Biarmland und Thulemark erzählt, und Tom. III. p. 123. ſteht, iſt proſaiſch. Die Sache ſelbſt hat indeß wohl ihre Richtigkeit, und man weiß, daß die alten Traditionen und ſogenannten Sagen der alten nordiſchen Völker gewöhnlich in Verſen

rühmt haben, daß ſeine runiſchen Lieder ihm von den Göttern eingegeben würden. Ein Umſtand, welcher erweiſt, daß ſie aus dem entfernteſten Alterthum ſind.

Die Sache ſelbſt iſt alſo gewiß und erwieſen; und da ſie etwas ſeltſam und wunderbar für die gemeinen Begriffe iſt, ſo haben die Gelehrten verſchiedne Auflöſungen verſucht, wiewohl, meiner Meynung nach, ohne glücklichen Erfolg. Ich werde ſie herſetzen, wie ich ſie bey den Schriftſtellern finde.

Longin hat in der folgenden Stelle etwas, das einem Grunde ähnlich iſt, anzugeben geſucht: „Das Sylbenmaaß gehört eigentlich für die Poeſie, welche viele Beſchreibungen, Leidenſchaften, Fabeln und Erdichtungen braucht, wodurch dieß Sylbenmaaß entſteht. Daher brauch-

Verſen abgefaßt ſind. Beyſpiele davon findet man in SCHILTERI *Theſaur. antiqq. Teutonicar.* Tom. II. wo ein ſehr altes deutſches Gedicht von dem Feldzuge Karls des Großen in Spanien, ein andres Fragment von ſeinem Kriege wider die Saracenen, und ein Siegeslied an den König Ludewig, Ueberwinder der Normänner, vom Jahre 881. ſteht. Sonſt hätte der Verf. noch das Zeugniß des TACITUS anführen können, *de Moribus Germanor.* Cap. 2. „Celebrant carminibus antiquis, *quod unum apud illos memoriae et annalium genus eſt*, Tuiſtonem deum etc. Man ſehe auch CLUVERI *Antiqq. Germ.* Lib. I. Cap. LI. — Der Ueberſ.

brauchten die Alten selbst in ihren gewöhnlichen Unterredungen, Sylbenmaaß und Verse öfterer, als die Prose." [b]) Ich darf es kaum erinnern, daß Longin in dieser Stelle eine bloße Bestätigung der Sache statt eines Beweises giebt. Er sagt freylich, aus der Sprache der Leidenschaften und der Erdichtung entstehe das Sylbenmaaß; aber den Grund davon muß man noch immer erst suchen. Es wäre zu wünschen, daß er an mancher Stelle in seinen Schriften uns nicht mehr Beweise von seinem feinen Geschmack, als von seiner philosophischen Denkungsart gegeben hätte.

Ein

b) Ich habe die Stelle so übersetzt, wie Hr. Brown sie verstanden hat. Mir scheint Longin von der Harmonie und von dem numerösen Ausdrucke der Rede überhaupt, und nicht von dem eigentlichen Sylbenmaaß zu reden. Die Stelle ist folgende: Μαλλον δε προσεστι τω ποιητικω, (λογω) παθεσι πλειστοις χρωμενω και λεξεσι και δη και μυθοις και πλασμασι, οἱ ὧν ἁρμονια κατασκευαζεται. Ταυτ' ἀρα και οἱ παλαιοι ἐμμετρης μαλλον της οικειης ἐποιην λογης, ἢ πεζης. LONGIN. Fragm. II ed. *Pearce* Lond. 724. 4. pag. 158. Longin sagt also nur, der Ausdruck des Affekts und der Erzählung wäre gewöhnlich kurz, wohlklingend und abgemessen; eine Anmerkung, welche die Erfahrung bestätigt. Denn es liegt ohne Zweifel in der Natur selbst der Grund zu der Regel der Kunst, daß die Sprache der Leidenschaften und der Erzählung Kürze, Rundung und Wohlklang haben soll. Der Uebers.

Ein neuer gelehrter Engländer [c]) hat sich gleichfalls in diese Untersuchung eingelassen. „Die Alten glaubten, wie es scheint, die Sprache sey die erste Bezähmerinn der Menschen, „und suchten ihren Ursprung in gewissen rauhen, „zufälligen Tönen, welche jene nackte Gesellschaft umher kletternder Menschen auf gut „Glück hervorstieß. Wenn man dieß voraus „setzt, so folgt, daß sie anfänglich diese Töne „weit höher aussprachen, als wir itzt unsre „Worte. Sie wurden dazu vielleicht veranlaßt, wenn sie in irgend eine Leidenschaft, „Furcht, Verwundrung oder Schmerz geriethen, und dazu brauchten sie eben den Ton, „so oft sich die Sache, oder der Vorfall wieder „äußerte, oder wenn sie nicht im Stande waren, „diese Dinge durch das zu beschreiben, was sie „durch ihre Gegenwart fühlten. Weder die „Sylben noch der Ton konnten gewiß festgesetzt „werden. Wenn sie aber durch die Leidenschaft „veranlaßt, bey welcher sie dieselben erfunden „hatten, ihre Kehlen öffneten, und verschiedne „dieser redenden Zeichen zusammen setzten, so „schienen sie zu singen. Daher bedeutete αὐδᾶν „anfänglich bloß sprechen, oder die Stimme „hören lassen, da es itzt, mit einer kleinen

c) *Enquiry into the Life and Writings of* HOMER. p. 37. f.

„Verkürzung (ἀδειν) ſingen bedeutet. Und „daher kam die alte Meynung, welche uns ſo „fremd vorkömmt, daß die Poeſie eher gewe„ſen ſey, als die Proſe.“ Wir ſehen hier, wie ein ſehr geſchickter Schriftſteller ſich umſonſt Mühe giebt, eine unrecht verſtandne Sache ins Licht zu ſetzen. Ich laſſe alle ſchwache Seiten der angeführten Stelle vorbey, welche ſie lächerlich machen könnten; aber wenn weder Sylben noch Töne feſtgeſetzt werden könnten, ſo folgt daraus, daß weder Sylbenmaaß noch Melodie entſtehen konnte, und daher muß es uns noch immer eben ſo ſeltſam, als vorhin, ſcheinen, daß die Poeſie eher ſeyn ſoll, als die Proſe.

Voltaire redet noch mit mehrerm Schein, nach dem Ariſtoteles und Plutarch [d]) von dieſer Sache. „Vor dem Herodot wurde un„ter den Griechen eine jede Geſchichte in Verſen „geſchrieben. Sie hatten dieſen Gebrauch von „den alten Aegyptiern, dem weiſeſten, am mei„ſten geſitteten und einſichtvollen Volke von der „Welt. Dieſer Gebrauch war ſehr vernünftig. „Denn es war die Abſicht der Geſchichte, der Nach„welt das Andenken der wenigen großen Män„ner aufzubehalten, deren Beyſpiel dem menſch„lichen Geſchlechte nutzen konnte. Sie ſchrieben „bloß

d) Man ſehe das Folgende dieſes Abſchnitts.

„bloß das auf, was werth war, auswendig „gelernt zu werden. Dieß ist der Grund, war„um sie die Harmonie der Verse wählten, um „dem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen. Daher „waren die ersten Weltweisen, Gesetzgeber und „Geschichtschreiber alle Poeten.“ *)

Da dieß der scheinbarste Grund ist, den man bisher von jenem so seltsamen Umstande vorgebracht hat, so wird er eine besondre Betrachtung verdienen. Die angegebne Ursache scheint also auf keinem wahrscheinlichen Grunde zu beruhen, und zwar aus folgenden Gründen.

Erstlich, weil man dabey das Daseyn eben der Sache für ausgemacht anzunehmen scheint, welche dadurch soll entstanden seyn. Wenn wir voraussetzen, daß Rhytmus, Sylbenmaaß und Verse einmal da, und überall eingeführt gewesen sind, so würden sie ohne Zweifel das natürliche Mittel gewesen seyn, unter einem wilden Volke, dem Gedächtnisse und der Erinnerung aufzuhelfen. Allein den Rhytmus zu erfinden, weil man voraus sieht, daß er die beste Hülfe des Gedächtnisses seyn werde, ohne einen vorhergehenden Antrieb der hülflosen Natur, scheint sich gar nicht mit dem allgemeinen Charakter der wilden Völker zu vertragen.

*) VOLTAIRE in der Vorrede zum Oedipus.

Denn zur Zeit der wilden Sitten, iſt das Vermögen, abſtrakte Schlüſſe zu machen, allemal ſchwach, und oft findet es gar nicht Statt.

Zweytens. Die Allgemeinheit der Sache macht die Unwahrſcheinlichkeit der angegebenen Urſache noch gröſſer. Wenn wir es auch als möglich oder wahrſcheinlich voraus ſetzen wollten, daß ein Anführer der Wilden durch eine Art von natürlichen Scharfſinn dieſe neue Art, die Geſchichte vorzutragen erfinden konnte; ſo iſt es doch höchſt unwahrſcheinlich, daß alle Anführer der Wilden in jedem bekannten Zeitalter und Klima in einerley Erfindung übereinſtimmen ſollten. Wenn auch Einer von höherer Fähigkeit ſeine Geſchichte in Verſen vorgetragen hätte, ſo würde ein andrer von geringerer Einſicht und Erfindungskraft ſie der Nachwelt in bloſſer Proſe überliefert haben. Und ſelbſt die bekannte Schwierigkeit der Verſifikation würde gewiß die proſaiſche Art des Vortrags gemeiner gemacht haben, wenn ſie gleich nicht ſo wirkſam war, als die poetiſche. Man ſieht aber, daß das Gegentheil hievon gewiß iſt; und das müſſen ſelbſt diejenigen zugeben, welche für die Wahrheit und Zulänglichkeit der angegebnen Urſache ſtreiten. Die Allgemeinheit der Sache ſelbſt wird von allen eingeſtanden. Eine ſolche

allge-

allgemeine Uebereinstimmung muß daher aus einem andern Grunde herzuleiten seyn, welcher unverändert aus der Natur selbst entsteht, und unter den wilden Völkern auf eine allgemeine und unveränderte Art Statt findet.

Ferner: wenn die alten Gesänge, die bey jedem Volke eher da waren, als die Prose, frostig und mit kaltem Blute abgefaßt wären, bloß zur Ueberlieferung und zum Unterricht in der Geschichte, so würden sie umständlich und mit genauer Sorgfalt abgefaßt seyn. Wenn man sie aber ansieht, findet man das Gegentheil. Sie sind gemeiniglich unbestimmt und enthusiastisch, und tragen alle Kennzeichen an sich, daß sie ächte Wirkungen einer wilden Leidenschaft und Begeisterung sind. Sie enthalten so wenig eine ordentliche Reihe von Begebenheiten, daß die Begebenheiten oftmals nur leicht berührt werden, da die Verherrlichung des Helden den hauptsächlichen Inhalt und die größte Stärke des Liedes ausmacht.

Endlich dient die allgemeine Verbindung der alten Poesie mit der Melodie, und die unveränderte Gewohnheit, sie abzusingen, zum stärksten Beweise, daß die bloße Absicht, die Erzählungen desto besser ins Gedächtniß zu prägen, nicht die erste Ursache davon seyn kann. Denn wäre

die Erinnerung die einzige Absicht des Gesanges gewesen, so würde eine bloße Hersagung der Verse diesem Zwecke schon gemäß gewesen seyn. Und wir können es für eine moralische Unmöglichkeit annehmen, daß bey dieser Absicht eine allgemeine Verbindung der Verse und der Melodie würde Statt gefunden haben.

Da sich also die bisher angegebne Ursache zu der Wirkung gar nicht zu schicken scheint; können wir da noch mit Grunde Bedenken tragen, sie aus dem Umstande herzuleiten, welchen wir schon bey der wilden Lebensart überall herrschend gefunden haben? Ich meyne aus der natürlichen Liebe zur Melodie und zum Tanze, welche den begleitenden Gesang nothwendig in ein dazu schickliches Sylbenmaaß zwingt. Daher mußte der Gebrauch der Verse und des Sylbenmaaßes natürlicher Weise in Griechenland, so wie in jedem andern Lande, das aus der Barbarey gerissen wird, aufkommen, weil Melodie, Tanz und Gesang eine Hauptbeschäfftigung ihrer wilden Lebensart ausmachten. Und daher mußten ihre ersten Geschichtbücher natürlich in Versen geschrieben werden; weil die Thaten ihrer Götter und Helden der Hauptinhalt ihrer Gesänge waren. Da sie also den Gebrauch der Buchstaben erhielten, wurden diese Gesänge natür-

natürlicher Weise zuerst aufgezeichnet, das heißt, sie wurden ihre ersten Geschichtbücher, zum Unterricht und Nutzen der künftigen Zeiten.

Diese Ursache scheint schon, für sich betrachtet, die Wirkung hinlänglich zu erklären; sie wird aber noch mehr Bestätigung erhalten, wenn wir sehen, wie natürlich sie alle die Einwürfe wegräumt, welche derjenigen Meynung, die wir bestreiten, im Wege stehen. Sie braucht gar kein Vermögen abstrakter Schlüsse bey den wilden Völkern voraus zu setzen, sondern ist bloß eine Wirkung der Leidenschaft und ungebildeten Natur. Ihre Allgemeinheit wird daher höchst wahrscheinlich, weil im Grunde die wilde Natur, wenn man die Verschiedenheit des Landes und Himmelstrichs ausnimmt, allenthalben dieselbe ist. Die Beschaffenheit der alten Lieder jedweder Nation giebt uns einen neuen Beweis an die Hand. Denn sie sind gemeiniglich unregelmäßig und enthusiastisch, und folglich die natürlichen Wirkungen eines Enthusiasmus, der durch keine Wissenschaften gebildet ist. Endlich wird auch ihre allgemeine Verbindung mit der Melodie, und die beständige Gewohnheit, sie abzusingen, ein völliger und richtiger Beweis von der Gewißheit der itzt angegebnen Ursache.

Ich kann es nicht verſchweigen, daß der gelehrte Voſſius von der Schwierigkeit, eine hieher gehörige Urſache anzugeben, ſo betroffen geworden iſt, daß er es für das Beſte gehalten, die Sache ſelbſt zu leugnen: „Mir ſcheint das „Gegentheil wahr zu ſeyn, daß man zuerſt in „Proſe, hernach in Verſen geſchrieben hat. Es „iſt natürlich, erſt zu Fuſſe zu gehen, ehe man „reitet, und es iſt gewiß, daß man zuerſt in „ungebundner Rede, hernach in gebundner, „geſprochen hat. Wir haben nichts älters, „als die Schriften Moſis, und dieſe ſind in „Proſe, mit untermiſchten Liedern.“ f) Hiebey

f) *De artis Poet. natura et conſtantia. c.* 1. p. 2. Wenn man die Stelle nachlieſt, ſo wird man ſehen, daß Mr. Brown dem Voſſius zu viel thut. Die Sache ſelbſt kommt ihm freylich unwahrſcheinlich vor, allein nach den Worten, daß man ohne Zweifel zuerſt in ungebundner Rede geſprochen habe, ſetzt er hinzu: *Parum verisimile eſt, eos vidiſſe haec veteres.* Er führt aber einige Erklärungen ihrer Nachricht an, die ihm keine Genüge leiſten, und zuletzt ſeine eigne Erklärung, welche im Grunde nicht ſehr von der Meynung unſers Verfaſſers ſelbſt verſchieden iſt: „*Forſaſſe illa veterum opinio ex eo originem cepit, quia, cum neceſſum habendi uſus obtineret, carmine compleſterentur res geſtae, partim ut facilius memoriae mandarentur, partim ut cani quoque poſſent.* Horum exemplo, etiam „cum iam res ſcripto ſignificantur, placuit memorabilia „quaedam carmine propagari. Quanquam vero *non magnopere repugnem, quo minus libri carmine prius quam „ſoluta ſcripti fuerint apud Graecos*, non tamen id verum „puto

ben iſt folgende Anmerkung nöthig. Es iſt freylich gewiß, daß man eher in Proſe, als in Verſen geſprochen hat; allein daraus folgt noch nicht, daß man deswegen eher in Proſe, als in Verſen hat ſchreiben müſſen. Es iſt nur die Frage, was man der Mühe, aufgezeichnet zu werden, am meiſten werth geachtet hat, als die Kunſt zu ſchreiben erſt erfunden war? Ohne Zweifel die Thaten und das Lob der Vorfahren, Götter und Helden; dieſe aber mußten, wie wir ſchon geſehen haben, den Hauptinhalt ihrer feſtlichen Geſänge ausmachen; und folglich waren ihre feſtlichen Geſänge natürlicher Weiſe das erſte, was man ſchrieb oder aufzeichnete.

In Anſehung des Beyſpiels, welches Voſſius von Moſis Schriften hernimmt, und des Gebrauchs der alten Aegyptier, ſo wird dieß, wenn wir es gehörig aus einander ſetzen, die Wahrheit der von uns angegebnen Urſache beſtätigen. Moſes war, wie wir wiſſen, in aller Weisheit der Aegyptier unterrichtet; Aegypten war zu ſeiner Zeit ein geſittetes Land geworden, und daher war nach dem natürlichen Lauf der Dinge (wie unten gezeigt werden ſoll,) die

„puto de gentibus ceteris.„ Dieß ſucht er durch ein Raiſonnement zu beweiſen, dawider ſich freylich noch vieles ſagen ließe. Der Ueberſ.

die Proſe ſchon vor Moſis Zeit eingeführt, wie ſie hernach in Griechenland durch Hekatäus und andre eingeführt wurde. Was die untermiſchten Lieder in Moſis Schriften betrifft, ſo iſt es itzt eine ausgemachte Sache unter den Gelehrten, daß ſie in einem gewiſſen Sylbenmaaße geſchrieben ſind, und ſie kommen in aller Betrachtung mit dem von uns angenommenen Grundſatze überein. g) Und daß der Geſang die älteſte Art von Ausarbeitung in Aegypten war, ſehen wir deutlich aus zween alten Schriftſtellern. Der erſte ſagt uns, daß ihre Muſik und Geſänge ungefähr drey tauſend Jahre hindurch unverändert geblieben ſind. h)

Der

g) Die Art, wie ſich der Verfaſſer hier heraushilft, iſt ſinnreich genug, wiewohl man ſein Syſtem annehmen muß, daß die Proſe erſt bey einem geſitteten Volke eingeführt zu werden pflegt, wenn man die Antwort wegen der moſaiſchen Schriften gelten laſſen will. Sonſt hätte auch der Einwurf für ſich keine große Stärke, weil doch die moſaiſchen Bücher nur die älteſten von denen Schriften ſind, die wir noch haben, und überdem iſt aller Wahrſcheinlichkeit nach das Buch Hiob älter, als die Bücher Moſis, oder wenn es von ihm ſelbſt, doch vermuthlich in ſeiner Jugend geſchrieben. Dieß Buch aber iſt Poeſie, und wäre ein neuer Beweis für des Verfaſſers Meynung. Der Ueberſ.

h) PLATO *de Republ.* L. VII. — So citirt der Verfaſſer. Ich finde aber in dieſem ganzen Buche nichts, was hieher gehört. Vermuthlich hat er die Stelle *de Legibus* L. II. p. 57. im Sinne gehabt, wo Plato von dem Verbot der Aegypter redet, welches ihre Religion

Der andre giebt uns eine noch nähere Nachricht von ihrer Beſchaffenheit, und von der Art ſie zu ſingen: [1]) „Der erſte Prieſter, welcher in „der gottesdienſtlichen Proceßion zu erſcheinen „pflegte, war ein Choragus, Barde oder Sän„ger, welcher das bildliche Zeichen der Muſik „trug, und die zwey erſten Bücher des Mer„kurius auswendig konnte. Das erſte davon „enthielt Hymnen zur Ehre der Götter, das „zweyte Lehrſprüche oder Maximen, wie ſich ein „König zu verhalten hätte.“

6. „Ihre älteſten Sittenſprüche, Ermah„nungen, Sprüchwörter oder Geſetze waren in „Verſen geſchrieben.“ Da wir das Alterthum des Geſangs und der poetiſchen Geſchichtserzählungen aus ſeiner wahren und natürlichen Urſache hergeleitet haben, ſo braucht der gegenwärtige Artikel keine weitläuftige Erläuterung. Denn da die griechiſchen Lieder und poetiſchen Erzäh-

ligion giebt, in den Künſten, auch in der Muſik, keine Aenderung vorzunehmen. Von drey tauſend Jahren aber ſagt er nichts und ἀρχαιότερος ἔτος iſt auch gewiß nicht buchſtäblich, von zehn tauſend Jahren, ſondern von einer ſehr langen Zeit zu verſtehen. Man ſieht es gleich aus der folgenden Zeile, wo er von ihren älteſten Werken der Kunſt ſagt: οὐχ ὡς ἔτος ἔστιν ἀρχαιότερον. Sie ſind, ſo zu ſagen, keine Antike. Der Ueberſ.

i) CLEMENS ALEXANDRINUS *Stromat.* L. VI.

Erzählungen von den großen Thaten ihrer Götter und Helden voll waren, ſo mußten lehrreiche Sittenſprüche, welche in wilden Ländern die Stelle der Geſetze vertreten, natürlich einen Theil dieſer öffentlichen Geſänge ausmachen, ſie mußten nach und nach aus ihnen heraus genommen, und bey Gelegenheit, als die Richtſchnur des Rechts und Unrechts, angeführt werden. *)

Indeß iſt Ariſtoteles auf eine andre Urſache gefallen. Die kleinſte Muthmaßung eines ſo berühmten Mannes darf nicht unberührt übergangen werden. Er trägt die Frage ſo vor: „Warum haben manche Geſänge den Namen „Geſetze? Etwa daher, weil vor Erfindung des „Schreibens die Geſetze abgeſungen wurden, „um nicht vergeſſen zu werden?“ b) Man darf bey dieſer Stelle nur bemerken, daß erſtlich die Meynung als eine bloße Muthmaßung vorgetragen wird. Zweytens, daß alle die Schwierigkeiten, welche der gemeinen Meynung von dem

*) Die Anmerkung, welche der Verfaſſer der *Obſervations* bey dieſem Artikel macht, iſt von keiner großen Erheblichkeit. Er ſagt nämlich, daß in den Gedichten der Alten viele Stellen und Beſchreibungen von den Handlungen ihrer Götter und Helden vorkommen, worinn ſie unſchädliche Muſter oder Beyſpiele aufgeſtellt ſeyn können. Der Ueberſ.

b) ARISTOT. *Problem. Sect. XIX. Art. 28.*

dem erſten Urſprunge der poetiſchen Geſchichte im Wege ſtehen, dieſer eben ſo ſehr entgegen ſind; und endlich, daß eben dieſe Auflöſung uns zu der wahren Urſache leitet, die von der Einrichtung der muſikaliſchen Feſte bey den Wilden hergenommen iſt. Dieſe Auflöſung wird bey einigen vielleicht noch mehr Beſtätigung durch das Anſehen des Caſaubonus erhalten, welcher der Meynung iſt, ob er gleich keinen Grund davon angiebt, daß die Lieder, welche Νομοι, Geſetze, hießen, Fragmente der alten Poeſie geweſen ſind, die man geſammelt, und ihrer Nutzbarkeit wegen aufbewahrt hat. [1])

7. „Ihre erſten Religionsgebräuche wurden „mit Tanz und Geſang verrichtet oder begleitet.“ Die Orgien [m]) des Bacchus, welche auf dieſe Art gefeyert wurden, waren alle Zeiten des Alterthums hindurch berühmt. Strabo erzählt uns, die Griechen hätten den Brauch beybehalten, der ihnen mit den Ausländern gemein

1) In *Laertium* L. II. Segm. 104. Man kann hiebey auch den Anfang der erſten Abhandlung des de la Nauze über die Lieder der alten Griechen vergleichen im IX. B. der *Hiſt. de l'Acad. des Inſcr.* oder in der Ueberſetzung des Herrn Prof. Ebert. S. Hagedorns Werke, III Th. S. 133 f. der kleinern Ausgabe; und voss. *Inſtitutt. Poet.* Lib. 3. p. 69. — Der Ueberſ.

m) Eine umſtändliche Nachricht von dieſem Feſte findet man in Baniers Erläuterung der Götterlehre, III. Band, S. 481. f.

mein wäre, den Göttern ihre Opfer mit Muſik zu bringen, die in Tanz, Melodie und Geſang beſtanden hätte. n) Und er lobt dieſen Brauch ungemein, weil er die Abſicht hätte, die Seele mit der Gottheit zu vereinigen. Plutarch bezeugt eben dieß, und ſagt uns, daß die Muſik in Griechenland zuerſt auf gottesdienſtliche Gebräuche zur Ehre der Götter angewandt ſey o) Alles dieß fließt natürlich aus der Vorſtellung, welche wir von der Lebensart und den Sitten der Wilden gemacht haben. Denn wir haben geſehen, daß das Lob ihrer Anführer der Hauptinhalt ihres Geſanges und Tanzes iſt, und die griechiſchen Götter waren keine andre, als ihre verſtorbnen Helden und Anführer.

8. „Ihre erſten Orakel wurden in Verſen „gegeben, und von dem Prieſter oder der Prie„ſterinn des vermeynten Gottes geſungen.“ Der natürliche Grund dieſes Umſtandes iſt in dem Artikel angegeben, worauf ſich der gegenwärtige bezieht. p) Die Alten wußten und geſtanden die Sache ſelbſt; ſie wußten aber ſo gar nichts von der wahren Urſache, daß ſie über dieſen Punkt noch weit ungewiſſer und unbeſtimm-

n) STRABO. *Geogr.* l. X. p. 467.

o) PLUTARCH. *de Muſica*, pag. 1131.

p) S. den vorigen Abſchnitt, Nr. 8.

ſtimmter ſind, als ſelbſt in der Unterſuchung über den Urſprung der poetiſchen Geſchichte und Geſetze. Man ſieht dieß beym Plutarch, welcher eine Abhandlung über die Frage geſchrieben hat: Warum Pythia keine Orakel mehr in Verſen gebe? Ehe er nun die Urſachen angeben konnte, warum dieſe Gewohnheit, Orakel in Verſen zu geben, aufgehört hätte, kam er natürlich auf die Unterſuchung, was zu dergleichen Orakel zuerſt Gelegenheit gegeben hätte. Und die Gründe, wenn man ſie anders ſo nennen kann, die er davon angiebt, ſind folgende: q).

Erſtlich:

q) PLUTARCH. περὶ τῆς μὴ χρᾶν ἐμμέτρα νῦν Πυθίαν, Tom. II. p. 394. ff. Der Verfaſſer der *Obſervations* vertheidiat den Plutarch wider die ſcharfe Beurtheilung des Herrn **Brown**. „Plutarch, ſagt er, wollte in dieſer Abhandlung beweiſen, der Einwurf, daß die Orakel zu ſeiner Zeit in Proſe gegeben würden, ſey nicht erheblich genug, um die Wahrheit und das göttliche Anſehen derſelben zweifelhaft zu machen. In dieſer Abſicht bemerkt er, daß die Gottheit, welche ſich der Menſchen als ihrer Dollmetſcher und Werkzeuge bedient, ſie auf eine ſolche Art und zu ſolchen Zwecken braucht, wozu ihre Fähigkeit oder Geſchicklichkeit, entweder natürliche, oder erworbene, ſie in Stand ſetzten. Sie habe deswegen die Menſchen angetrieben, zu reden, oder ihnen Begriffe einzugeben, welche ſie in einer Sprache und Schreibart vorgetragen hätten, welche ihrer eigenen Denkungsart oder der Denkungsart ihrer Zeiten gemäß geweſen wäre. Da nun die poetiſche Schreibart in den erſten Zeiten die gewöhnlichſte war, welche man fließend und leicht

Erſtlich: „In den alten Zeiten lebte ein Menſchengeſchlecht, welches von Natur und vermöge ſeines Temperaments mehr zur Poeſie aufgelegt war.“ Zweytens: „Es war eine Zeit, da man ſich, ſtatt des Schreibens, des Sylbenmaaßes, der Verſe oder Geſänge bediente, und die Geſchichte und andre wichtige Materien in Poeſie und Muſik brachte. — So verherrlichte man die Götter, und erzählte ihre Fabeln in Verſen, einige durch Antrieb des Genies, andre wegen der eingeführten Gewohnheit.

redete, und worinn man jede Materie vertrug, ſo wäre es kein Wunder geweſen, daß damals die Orakel poetiſch geweſen, und aus eben dem Grunde proſaiſch geworden wären, als dieſe Schreibart die herrſchende war. Die Urſachen, welche Hr. Brown als ſolche anführt, die Plutarch für die Orakel in Verſen angegeben hätte, betreffen vielmehr überhaupt den faſt allgemeinen Gebrauch der Poeſie in dem erſten Zeitalter, und es iſt nicht matt oder uneigentlich geredet, wenn ein Schriftſteller als Geſchichtſchreiber ſagt: „Es war eine Zeit, worinn es viele Leute von poe„tiſchem Genie gab, ſo daß man alles poetiſch vertrug.“ Und eben ſo das folgende, daß der Gebrauch ſo allgemein geweſen, daß diejenigen, welche kein natürliches Genie hätten, doch durch die Gewohnheit eine Fertigkeit in der Poeſie erhalten hätten. Hr. Brown ſollte auch auf einige Worte dieſer Stelle Acht gehabt haben, welche eine kritiſche und philoſophiſche Auflöſung hievon, durch einen Wink hinlänglich berühren, da es hier gar nicht die Sache des Plutarch war, ſie der Länge nach hieher zu ſetzen: Πᾶν δὲ ΠΑΘΟΣ, ὡς ἁπλῶς εἰπεῖν, καὶ πρᾶγμα ΣΕΜΝΟΤΕΡΑΣ ΦΩΝΗΣ δεόμενον. εἰς ποιητικὴν καὶ μουσικὴν ἄγοντες.

heit. — Daher erlaubte die Gottheit den Gebrauch der Verse und des Gesanges in ihren Orakeln, und wollte die Musen nicht von ihrem Dreyfuß verscheuchen.“ Drittens: „Der Nutzen der Poesie ist nirgends sichtbarer, als darinn, daß sie durch das Sylbenmaaß dem Gedächtniß zu Hülfe kömmt. Die Alten hatten dieß noch mehr nöthig, als die Neuern, weil die Orakel Personen, Dinge und Oerter betrafen, die ihnen oft unbekannt waren.“

Diese schwachen Gründe des Plutarch, schwach, weil er sie durch keine Beweise aus der Geschichte unterstützen kann, brauchen kaum eine Widerlegung. Denn wie gieng es doch zu, daß das erste Menschengeschlecht vermöge ihres physikalischen Temperaments mehr zur Poesie aufgelegt war? Wie gieng es doch zu, daß sie ihre Fabeln in Versen erzählten, einige durch Antrieb des Genies, andre wegen der eingeführten Gewohnheit? Diese so zuversichtlichen Bestätigungen nehmen die Streitfrage, welche erst entschieden werden soll, schon für ausgemacht an.

Der letzte Grund, den dieser große Schriftsteller braucht, „der Nutzen des Sylbenmaaßes, „als eine Hülfe des Gedächtnisses,“ hat, wenn er auf die Orakel angewandt wird, nicht nur

noch alle die Schwierigkeiten, welche das gewöhnliche System vom Ursprunge der poetischen Geschichte und Gesetze hat, sondern er ist auch dem klaren Augenschein der Geschichte entgegen, woraus wir sehen, daß die ersten poetischen Orakel Wirkungen des Enthusiasmus gewesen sind. *) Denn Apoll, der Gott der Musik, war

*) Hierüber macht der Verfasser der *Observations* p. 18. ff. folgende Anmerkung: „Ich weiß nicht recht, was Hr. Brown hierunter versteht. Soll es so viel heissen, daß die poetische Schreibart und Einkleidung, welche man den Antworten des Orakels gegeben hat, die Wirkung des Enthusiasmus gewesen sind? Das waren sie zum Theil; allein es war der gewöhnliche Enthusiasmus des damaligen Zeitalters. Oder meynt er, daß die Orakel überhaupt nicht, wie man gemeiniglich annimmt, eine absichtvolle Veranstaltung geschickter Köpfe gewesen sind, die aus mehr gesitteten Ländern herkamen, und die leichtgläubigen Einwohner dieser wilden Länder leicht hintergiengen, wohin sie durch einen Zufall oder Unglücksfälle gekommen waren, und auf diese Art sich selbst Nahrung, Sicherheit und Achtung erwarben? Nichts kann wohl deutlicher seyn, als die Nachricht, welche uns Homer davon giebt. Er sagt, es sey eine Menge Cretenser, welche der Handlung wegen auf einer Reise begriffen gewesen, durch die unmittelbare Veranstaltung des Apollo, welcher sich in dieser Absicht in einen Delphin verwandelte, auf ihrem Wege verschlagen, damit er sie zu seinen Dienern und Propheten haben möchte:

— — — ὁι ρα τ' ανακτι
ϑερα τε ρεζωσι και αγγελωσι θεμιστας
φοιβου Απολλωνος χρυσαρου ὁττι κεν ειπη.
Hymn. in Apoll.

Sie

war ihr Urheber; die Pythia, oder Prieſterinn, war ſeine Helferinn, und Pauſanias ſagt

Sie hätten in Criſſa angelandet, und wären in groſſer Verlegenheit geweſen, was ſie anfangen ſollten. Apollo wäre ihnen erſchienen, und hätte ihnen geſagt, ſie ſollten nicht wieder in ihr Vaterland zurück kehren, ſondern ſeine Diener und Opferprieſter ſeyn, ſeine Orakel verkündigen, und ihn in Hymnen und Päans verherrlichen, denn darinn wären ſie, vermöge der Sitte ihres Landes, ſchon geübt. Sie fragten ihn, wovon ſie ſich in der unfruchtbaren Gegend, wohin er ſie gebracht hätte, nähren ſollten; er verwies ihnen dieſe thörichte Frage, und befahl ihnen, deßwegen ruhig zu ſeyn; denn ſie ſollten ſich von den täglichen und überflüſſigen Opfern nähren. Wir müſſen annehmen, daß alles dieß dem Volke durch mündliche Erzählungen ſchon bekannt geweſen iſt; und da dieſe Nachricht, welche wir ſelbſt durch den Schleyer der Fabel für vernünftig und wahrſcheinlich erkennen müſſen, von einem ſo groſſen Schriftſteller herkommt, der dem Anfange der mündlichen Sage ſo nahe gelebt hat, ſo iſt ſie ganz gewiß von unendlich gröſſerm Gewichte, als die Nachrichten, welche Pauſanias, in einem ſo viel ſpätern Zeitalter erſt mühſam müßte aufgeſucht haben, da zu ſeiner Zeit die mündlichen Ueberlieferungen ſchon vervielfältigt oder verdorben waren. Ich könnte auſſerdem noch das ausdrückliche Zeugniß des Herodots (*Euterpe*, cap. 58.) in Anſehung der Orakel und andrer Gebräuche anführen, welche von Fremden eingerichtet wurden, die aus geſittetern Ländern kamen; und von ſolchen Leuten kann man glauben, daß ſie entweder wegen der Gewohnheit ihres Vaterlandes in Verſen geredet haben, oder weil ſie wußten, daß dieß vortheilhafter für ſie ſeyn würde. Dieß iſt genug den Plutarch zu rechtfertigen.“

„Jetzt wollen wir den klaren Augenſchein der Geſchichte unterſuchen, worauf Hr. Brown ſich beruft,

uns, Phämonoe, die Schweſter Apolls, ſey die erſte Prieſterinn geweſen, und habe ihre pro-

um zu beweiſen, daß die Orakel keine Wirkung des Enthuſiasmus geweſen ſind. „Apollo, der Gott der Muſik war ihr Urheber.“ Das war er wohl nicht; denn das Orakel zu Dodona wurde zuerſt geſtiftet (HERODOT. *ibid.* c. 52.) ein Orakel des Jupiter, mit welchem Apoll nichts zu thun hatte. Aber wer war Apoll? wo ward er gebohren? das heißt, aus welchem Lande kam ſeine göttliche Verehrung nach Griechenland? War Delos, oder Olympia, oder Lycia, oder Memphis ſein Geburtsort? Dieſe Fragen müßten erſt beantwortet werden, ehe man ſich hier auf klaren Augenſchein berufen darf.“

In der Beantwortung dieſer *Obſervations* wird dem Verf. derſelben und ſeiner aus dem Homer angeführten Stelle ein Zeugniß des Diodorus Sikulus (B. XVI.) entgegen geſetzt, welcher ausdrücklich ſagt: „der Urſprung des berühmten Orakels ſey der Enthuſiasmus geweſen; die erſten Weiſſager wären von demſelben ergriffen worden, hätten angefangen zu prophezeyen, wilde und ſeltſame Bewegungen gemacht, die ſo heftig geweſen wären, daß viele von ihnen ſich in die tiefe Erdkluft nahe an dem Orte, wo itzt der Tempel zu Delphi ſtünde, geſtürzt hätten; und in der folgenden Zeit wäre die Weiſſagerinn oder Pythia an den Dreyfuß gehalten geweſen, um ähnlichen nachtheiligen Folgen vorzubeugen.“

Freylich iſt der obige Beweis aus einer Hymne, wovon Homer vielleicht nicht einmal Verfaſſer iſt, ſo gar gründlich nicht; und es läßt ſich überhaupt der Urſprung der Orakel wohl zu keiner hiſtoriſchen Gewißheit bringen. Der Kürze wegen verweiſe ich dabey den Leſer auf das, was Banier in ſeiner Götterlehre, und Herr Schlegel in der Ueberſetzung deſſelben davon geſammelt haben. (1. B. S. 692. ff.) Eben ſo ungewiß iſt es auch, ob das delphiſche Orakel das erſte, und Apoll der erſte Beſitzer deſſelben geweſen iſt. — Der Ueberſ.

prophetischen Eingebungen mit heftigen und seltsamen Gebehrden (Tanz) und in heroischen Versen oder im Gesange vorgetragen. r) Plu-

r) Hr. Brown vermengt hier das mit einander, was Pausanias von zwo verschiednen Personen sagt. Von der Phemonoe sagt er freylich, *Phocicis*, cap. 5 daß sie [illegible], und Urheberinn des Hexameters gewesen sey, wiewohl er auch das noch auf eine zweifelhafte Art, und mit dem Geständnisse sagt, daß andre das erstere gewissen Hyperboreanern, und das letztere dem Olenus zuschreiben; daß aber diese Phemonoe eine Schwester des Apollo gewesen sey, sagt er nirgends; es ist eine ganz andre Person, nämlich die berühmte Sybille Erythräa (*Phocicis*, cap. 12.) welche er ausdrücklich von andern Prophetinnen unterscheidet, und von der er sagt, daß ihr erster Name Herophile gewesen sey. Von ihr sagt er, sie habe sich für eine Schwester des Apollo ausgegeben, und außerdem noch für seine Gattin, und seine Tochter, aber nur dann, wenn sie in einer hohen metaphorischen, räthselhaften und prophetischen Sprache redete; denn so verstehe ich das μαινομενη και εκ του θεου κατοχος. Sie scheint also darunter nur ihre genaue Verbindung mit diesem Gotte, und die unmittelbare Eingebung verstanden zu haben, worauf sie Anspruch machte. Zu andern Zeiten aber gestand sie selbst, daß sie von einer Sterblichen gebohren wäre, wie uns Pausanias meldet, der auch Verse von ihr anführt, worinn sie ihre Eltern nennt. — Das Wort μαινομενη scheint es gewesen zu seyn (denn es ist freylich schwer zu errathen,) was Hr. Brown durch heftige und seltsame Gebehrden, d. i Tanz, übersetzt. Man bemerke nur, daß von ihr gesagt wird, sie habe ihre Weissagungen sitzend vorgetragen, wie man unten sehen wird. Ich war so billig zu glauben, daß diese sonderbare Auslegung bloß durch eine Uebereilung veranlaßt ist, welche einem rechtschaffnen Manne leicht begegnen kann, daß er näm-

tarch erzählt uns ferner von dieſer wilden Heldinn, daß ſie ſich ſelbſt in ihren Geſängen ſoll beſungen, und von ſich gerühmt haben, ſie würde nach ihrem Tode nicht zu weiſſagen aufhören; ſie wollte in den Mond ſteigen, und in das Geſicht verwandelt werden, welches wir auf dem Mondkörper ſehen. s) Wenn man dieſe Stellen

nämlich die Ueberſetzung eher zu Rathe zieht, als die Urſchrift. Denn der Abt Gedoyn giebt es ſo: *Mais alors elle parle comme inſpirée, et comme hors d' elle même.* und dieß kömmt ungefähr ſo heraus, wie Dr. Browns Erklärung; allein es wird gleich vorher geſagt, daß dieſe Perſon ſich *tantôt la femme, tantôt la fille, tantôt la ſoeur d' Apollon* genannt habe; und zwey Drittheile hievon zog Hr. B gar nicht in Betrachtung, da es ſeiner Meynung nicht vortheilhaft war. Ich ſchreibe alſo ſein Verhalten einer billigen Achtung gegen Theorie und Syſtem zu, welche mehr gelten, als Anſehen und Zeugniſſe der Geſchichte; denn dieß ſind allemal böſe Dinge, und man muß ſich über ſie wegſetzen können. Dieß iſt ſehr leicht gethan, wenn man nur drey Regeln in Acht nimmt. Es ſind folgende: entferne das, was deinem Vorhaben gerade zuwider iſt; erkläre das Uebrige nach deinem Gefallen; und was dein Schriftſteller von dem Einen ſagt, das laß ihn von einem andern ſagen, wie es am bequemſten und ſchicklichſten iſt." *Obſervations* p. 20. f. Der Ueberſ.

s) Plutarch am angeführten Orte (Tom. II. p. 398.) ſagt dieß ebenfalls nicht von der Phemonoe, ſondern von derſelben Sibylle, welche Pauſanias Herophile nennt die nach Delphos kam, und indem ſie weiſſagte, auf einem Steine ſaß, der in dem Tempel aufbewahrt wurde. In dieſem Umſtande ſtimmen Pauſanias und Plutarch überein, und dieß beweiſt zur Genüge, daß ſie keine Pythia geweſen iſt, die ihren

Sitz

Stellen mit dem vergleicht, was mir von den muſikaliſchen Feſten der Wilden geſagt haben, ſo ſieht man bald den wahren Urſprung der alten poetiſchen Orakel in Griechenland. Man ſieht auch daraus, warum die Gehülfinn des Gottes ein Frauenzimmer war; denn Apolls eigne Schweſter verwaltete dieß Amt zuerſt, und auf ſie folgten natürlich Perſonen von ihrem Geſchlechte. Die ganze Nachricht von den Lobeserhebungen ihrer ſelbſt, ihren ſeltſamen Gebehrden, Verſen und Geſang, enthält ein wahres Gemählde eines enthuſiaſtiſchen Wilden. Denn wir haben oben geſehen, daß Muſik, Tanz und Geſang eine von den gewöhnlichen Arten

Sitz auf einem Dreyfuße gehabt haben würde. Der Beweis unſers Verfaſſers wird alſo ungültig; Phemonoe war weder eine wirkliche Schweſter Apolls, noch das erſte Frauenzimmer, welches ein Orakel ſprach, denn die Peleaden, oder Peleen thaten dieß, nach dem Pauſanias (*Phocicis*, cap. 12.) ſchon zu Dodona, ehe es Phemonoe zu Delphi that." *Obſervations* p. 22. — Pauſanias gedenkt noch in der angeführten Stelle einer gewiſſen Daphne, welche die Göttinn Erde, die vor dem Apoll das delphiſche Orakel beſaß, zur Vorſteherinn deſſelben ſoll verordnet haben. Uebrigens ließen ſich die fanatiſchen Bewegungen der Pythia nach den Beſchreibungen, die auch Banier S. 94. f. wiewohl ohne Beweiſe, davon macht, doch wohl erklären, wenn ſie gleich auf ihrem Dreyfuße zu ſitzen pflegte, und Hr. Brown verſteht auch wohl mehr die Gebehrdenſprache, als den eigentlichen Tanz. Der Ueberſ.

der Vergötterung unter den wilden Iroqueſen ſind. t)

9. „Ihre Melodie war einfach, und hatte „einen beträchtlichen Theil ihres ſtarken Eindrucks „ihrem Rhytmus und Zeitmaaß zu danken, „ohne irgend eine Miſchung mit einer künſtli„chen Compoſition.“ Ueber dieſe Materie iſt vieles geſagt, die entgegengeſetzte Meynung zu unterſtützen, und zu beweiſen, daß die alte Melodie, welche in Griechenland ſolche Wunder that, gelehrt, künſtlich und zuſammengeſetzt geweſen ſey. Unter andern hat ein nicht weniger beträchtlicher Schriftſteller, als William Temple, u) dieſer Meynung Beyfall gegeben. Und es ſcheint, daß alle Schriftſteller, welche hierüber geſchrieben, uns einen großen Aufwand von Worten vorgelegt haben, ohne damit einige beſtimmte Begriffe zu verbinden. Ich werde daher erſtlich die Gründe anführen, warum ich glaube, daß wir keinen vollſtändigen Begriff von der alten griechiſchen Muſik haben, und hernach gewiſſe Nebenumſtände ſammlen, welche beweiſen können, daß ſie, wenn wir gleich ihre eigentliche Beſchaffenheit nicht kennen,

t) S. die oben angeführte Stelle aus dem Lafiteau.

u) *On Poetry* etc.

nen, doch von einfacher und ungekünstelter Art gewesen ist.

Die drey Arten oder Genera der griechischen Melodie, wie sie von den Schriftstellern von der alten Musik vorgetragen und erklärt werden, vertragen sich erstlich gar nicht mit allen den Intervallen und Fortschreitungen der Töne, welche dem menschlichen Ohre angenehm sind.

Das Enharmonische Genus ist ganz gewiß gar nicht herauszubringen. Denn es soll durch zwo Diäses oder Vierteltöne, mit einer beständigen Untermischung von zween ganzen Tönen, fortgeschritten seyn, ein Intervall, welches kein menschliches Ohr genau unterscheiden, und keine menschliche Stimme genau nachahmen kann. Dieß ist so ausgemacht, und fällt so sehr in die Sinne, daß die Anbeter der alten Musik hievon gemeiniglich geschwiegen, oder es wenigstens als ein tiefes Geheimniß verehrt haben. Der Abt Du Bos kann als eine Ausnahme von dieser allgemeinen Anmerkung angesehen werden. Denn er ist der Meynung, daß die Fortschreitung der Stimme in Vierteltönen vielleicht in der theatralischen Deklamation gewöhnlich gewesen sey. v) Man darf hierauf nur

v) DU BOS *Reflexions critiques sur la Poesie et la Peinture*, P. III, Sect. IX. im dritten Bande der Dresdne

nur antworten, daß der Abt ſelbſt ſeine Unwiſſenheit in den Grundſätzen der Muſik geſteht, und daß ſeine Meynung davon ein Beweis iſt. Der Viertelton iſt eine Fortſchreitung, welche ſelbſt ein Italiäniſcher Caſtrat, der ſein ganzes Leben hindurch darauf gekünſtelt hat, vielleicht ungefähr und beyläufig herausbringen kann; er wird aber nie im Stande ſeyn, ſie genau, und wenn ſie in ſeiner Singrolle ſelbſt vorkäme, zu treffen. Es iſt eine Fortſchreitung, welche der Stimme unmöglich, und dem Gehör aller Menſchen unleidlich iſt.

Das Chromatiſche Genus ſcheint beym erſten Anblicke verſtändlicher zu ſeyn, weil man gemeiniglich ſagt, es ſey in halben Tönen fortgeſchritten, welche das menſchliche Ohr genau und deutlich faſſen kann. Allein wenn man auch dieſes genau betrachtet, ſo findet man, daß es von demjenigen Genus durchaus verſchieden iſt, welches wir das Chromatiſche nennen, wiewohl die meiſten Neuern es für daſſelbe halten, und daß es ſich gar nicht mit denen Fortſchrei-

Dresdner Ausgabe, S. 146. — Uebrigens ſehe man von dem Gebrauche und der Abſchaffung der Viertelköne, und überhaupt von dieſer ganzen Materie den Aufſatz eines Ungenannten über die Beſchaffenheit der Harmonie der Alten, in Marpurgs hiſtoriſch-kritiſchen Beyträgen zur Aufnahme der Muſik. Band II. 4tes Stück, beſonders S. 291. ff.

ſchreitungen der Töne verträgt, welche heut zu Tage eine Stimme herausbringen kann. Denn die neuere chromatiſche Art iſt eine beyläufige Auf- und Abſteigung durch halbe Noten, da nämlich ganze Noten bisweilen dazwiſchen kommen, die der Componiſt, unter gewiſſen Einſchränkungen, nach Gefallen hineinbringt. Allein das alte chromatiſche Genus, wie es die Schriftſteller von dieſer Materie beſchreiben, war eine unveränderte Fortſchreitung durch zwey halbe Töne und einen dritten, der entweder größer oder kleiner war. x)

Das Diatoniſche Genus iſt, nach den gewöhnlichen Begriffen, die man ſich davon macht, vollkommen verſtanden, und wird mit der Setzart für einerley gehalten, welche bey unſerer neuen Muſik gemeiniglich zum Grunde liegt. Aber nichts iſt ſo unrichtig, als dieß. Unſere gewöhnliche Tonleiter iſt eine Fortſchreitung ganzer Noten, bloß mit zwo halben Noten untermiſcht, und dieſe haben in Durtönen

x) Man ſehe den ALYPIVS, hinter den *Phaenomenis* des ARATVS, den ich für die Richtigkeit dieſer Anmerkungen über dieſe drey Arten der alten Harmonie ſtehen laſſe. — Will man ſich von der diatoniſchen und chromatiſchen Tonordnung der Alten noch näher und deutlicher unterrichten, ſo ſehe man die angeführte Abhandlung in Marpurgs Beyträgen S. 286. ff.

nen den Abſtand einer Quinte von einander, und einer Quarte in Molltönen. In der alten diatoniſchen Scala iſt es ganz anders; denn hier und da müſſen ein halber Ton und zween ganze Töne unverändert auf einander folgen; ein Abſtand, der ſich mit der neuen diatoniſchen Scala gar nicht verträgt.

Aus dieſem allen folgt nicht, daß die Alten ungereimt geredet oder gehandelt haben, oder daß die neuern kein Gehör noch Verſtand beſitzen, ſondern bloß dieſes, daß wir die Kunſtwörter nicht deutlich genug verſtehen.

Was mich noch mehr bewegt, dieß zu glauben, iſt ein Umſtand in dem Spartaniſchen Befehl wider den Timotheus, welchen ich unten ausführlich mittheilen werde, worinn geſagt wird, er hättte die Einfalt der Enharmoniſchen Setzart verderben, und die Künſteleyen des Chromatiſchen eingeführt. Dieß iſt aber ein völliger Widerſpruch alles deſſen, was wir gewöhnlich von der Beſchaffenheit dieſer beyden Arten glauben. Denn wie das Diatoniſche Genus, welches in ganzen Noten fortſchreitet, einfacher iſt, als das Chromatiſche, welches in halben Tönen fortſchreitet, ſo iſt wiederum dieß einfacher, als das Enharmoniſche, deſſen Fortſchreitung durch Vierteltöne ſoll gegangen ſeyn.

seyn. Dieß alles läuft dem Inhalt des Spartaniſchen Befehls gerade entgegen.

Zweytens, in Anſehung der mancherley Tonarten der alten Melodie ſind wir oft eben ſo ſehr in Unwiſſenheit und Verwirrung. Wir leſen, daß nicht weniger als funfzehn geweſen, die zu verſchiednen Zeiten eingeführt ſind; allein die Ausleger der alten Schriftſteller von dieſer Materie gehen von einander ab, wenn ſie die Beſchaffenheit und den Nutzen dieſer verſchiednen Tonarten beſtimmen wollen. Einige ſind der Meynung, daß der Unterſchied bloß in dem Grade der Gröbe und Feinheit der Töne beſtehe; andere wollen behaupten, daß die Tonart (Modus) ſo viel heiſſe, als der Rhytmus oder das Zeitmaaß; noch andere glauben, das Weſentliche der Tonart habe in einer verſchiednen Art des Diapaſon beſtanden. Man hat Grund zu glauben, daß dieß Wort zu verſchiednen Zeiten, von verſchiednen Schriftſtellern, in allen dieſen Bedeutungen gebraucht iſt, und daß ein jeder von dieſen Auslegern gewiſſermaßen Recht hat. Aus der Beſchreibung eines Inſtruments beym Athenäus ſieht man, daß Modus zuweilen die Gröbe oder Feinheit des Tons bedeutete; denn er ſagt uns, der Tonkünſtler habe drey Leyren auf einen beweg-

li-

lichen Dreyfuß gelegt, der ſich um ſeine Achſe bewegt hätte, dieſen habe er mit dem Fuße herumgedreht, und ſo habe er ſogleich in drey verſchiednen Modis ſpielen können.[y]) Daß dieß Wort zuweilen das Sylbenmaaß bedeutete, ſcheint klar zu ſeyn, weil wir in einem Fragmente eines alten Schriftſtellers, welches Athenäus anführt, leſen, es ſey ein Hymnus im Lydiſchen Modus geſchrieben geweſen,[z]) welches man allein vom Lydiſchen, und ſo auch bey dem Phrygiſchen oder Doriſchen, Sylbenmaaß verſtehen kann. Und ſo wie das Wort Modus auf das Sylbenmaaß angewandt wurde, ſo brauchte man es auch vom Tanze. Die Ionici Motus, wovon die Alten ſo viel reden, ſind davon ein Beweis. Daß Modus auch in der dritten Bedeutung, als eine beſondre Art des Diapaſon genommen wurde, hat ein neuer Schriftſteller in einer gelehrten und einſichtvollen Abhandlung bewieſen.[a]) Da alſo dieß Wort ſo verſchiedentlich gebraucht wird, und entweder die Stärke der Töne, das Sylbenmaaß,

y) ATHENAEVS *Deipnoſoph.* Lib. XIV. p. 310. ed Baſil. 1535. Fol.

z) ATHENAEVS *ibid.*

a) Von Herrn Fr. Lyles Stiles.

maaß, oder eine Art von Diapason bedeutet, so geschieht es, daß zuweilen der Sinn des Worts deutlich, zuweilen nur wahrscheinlich, und oft dunkel und zweifelhaft ist.

Drittens macht das unsre Unwissenheit von der alten Melodie noch größer, daß wir die Einrichtung ihrer musikalischen Instrumente nicht kennen. Wir wissen nur, daß die Saiten der Leyer nach und nach von vier bis vierzig vermehret sind; ob aber das System derselben in Viertelnoten, in halben oder ganzen Noten, oder in noch größern Intervallen hinaufgestiegen ist, von diesem allen wissen wir nichts gewisses. Unsre Unwissenheit von ihren Pfeifen oder Flöten ist eben so offenbar. Ausleger und Kunstrichter sagen bald dieß, bald jenes von ihren einfachen, doppelten, krummen, rechtseitigen und linkseitigen Flöten; worinn aber ihre eigentliche Bauart, Ton, Umfang oder Stärke bestand, davon können uns diese Herren nichts gewisses sagen. Der gelehrte Isaak Vossius ist einer von den eifrigsten Verfechtern der Vortrefflichkeit der alten Instrumente; wer ihn aber ohne Partheylichkeit liest, der wird finden, daß alle seine Bemühungen auf nichts mehr hinaus-

laufen, als auf das, was wir hier bemerkt haben. b)

Da uns also die eigentliche Beschaffenheit und Einrichtung der alten Melodie völlig unbekannt ist, so müssen wir unsre Zuflucht zu Nebenbeweisen nehmen, welche sich auf Umstände gründen, die mit dieser unbekannten Melodie verbunden waren. Und aus diesen werden wir hoffentlich in so weit zu einer Kenntniß ihres allgemeinen Charakters gelangen, um mit Gewißheit schließen zu können, daß in den ersten Zeiten, in welchen die Musik die stärksten Wirkungen gehabt haben soll, der herrschende Charakter der Melodie die Simplicität war, und daß sie einen hauptsächlichen Theil ihrer Stärke von ihrem bloßen Rhytmus oder Zeitmaaß erhielt.

Die Simplicität war ihr herrschender Charakter. Denn wir finden, daß die Musik damals die gröste Gewalt hatte, als die Melodie in ihrem Umfange am meisten eingeschränkt war.

b) VOSSIUS *de Poematum Cantu et Rhytmi viribus.* Lond. 1673. 8 maj. Man findet von dieser ziemlich selten gewordnen Schrift im ersten Bande der Berl. Samml. vermischter Schriften eine Uebersetzung, die aber noch hin und wieder einer Berichtigung bedürfte, so wie die Urtheile des Vossius, die oft mehr Eigensinn als Beweis zu haben scheinen. Die hieher gehörige Stelle steht daselbst S. 257 ff.

war. Merkur war Erfinder der Leyer, welche nur vier Saiten hatte, und dieſe waren auf der Schaale einer Schildkröte geſpannt. [c]) Amphion war ſein Schüler, und vermehrte die Anzahl der Saiten bis auf ſieben. [d]) Apollo war mit dieſem Umfange der Töne zufrieden, und ſo auch Orpheus. [e]) Dieſe Anzahl der Saiten wurde hernach in Sparta durch ein Geſetz verordnet, bis auf die Zeit des Timotheus, welcher eine Neuerung wagte, und noch vier Saiten hinzuthat, aber auch dafür beſtraft wurde. [f]) Indeß äußerten ſich alle die mächtigen und ſtarken Wirkungen der Muſik bey den Griechen, davon man ſo viel rühmt, in dieſer Zeit, und ſo lange die Melodie noch in dieſem kleinen Umfange eingeſchränkt war.

Die Leyer war alſo in ihrer älteſten Geſtalt keiner großen Abwechſelung, keiner vielfachen Verbindung der Töne fähig; es wird daher ſelbſt aus ihrer Beſchaffenheit ſehr wahrſcheinlich, daß der Contrapunkt, oder eine künſtliche Setzart in verſchiedenen Stimmen,

c) PAUSANIAS in *Eliacis*. Lib. IX.
d) Eben daſelbſt.
e) Eben daſelbſt.
f) Man ſehe den Spartaniſchen Befehl wider den Timotheus, welcher unten der Länge nach eingerückt iſt.

gänzlich unbekannt war. Mir wird es aus der Zuſammenhaltung vieler Stellen bey den Alten, die aber zu lang ſind, um ſie hier einzurücken, ſehr glaublich, daß die Alten zuerſt in Uniſonen, Oktaven und Quindecimen, hernach in Terzen und Decimen geſungen und geſpielt haben, und in ſpätern Zeiten erſt in Quarten und Quinten, wie man aus dem Plutarch ſieht; ob es gleich gewiß iſt, daß die letztern zur Zeit des Ariſtoteles nicht gebräuchlich waren. Es iſt eben ſo klar, daß in den ſpätern Zeiten die Begleitung der Inſtrumente vom Geſange verſchieden geweſen iſt, aber nur in der Theilung der Grundtöne. Auſſer dieſer Methode, einerley Melodie zu verdoppeln oder zu theilen, finde ich nichts, was einer Compoſition in verſchiednen Stimmen ähnlich ſieht.

Im Gegentheil haben wir viele Gründe, zu glauben, daß den Alten nichts von der Art bekannt geweſen, dergleichen der Contrapunkt der Neuern iſt. Das Stillſchweigen aller ihrer muſikaliſchen Schriftſteller, welche Meibom geſammelt hat, von dieſer erheblichen Sache, iſt ein hinlänglicher Beweis, daß ſie nichts davon gewußt haben. Ihre Eintheilungen der Tonkunſt ſind genau und ſyſtematiſch; wenn dieß alſo ein Theil derſelben geweſen wäre,

re, deſſen Regeln noch dazu wichtiger und zuſammengeſetzter ſeyn mußten, als die Regeln von irgend einer andern Art, ſo würden ſie ohne Zweifel ausführlich davon gehandelt haben.

Eben dieſe Folge muß man, wie mich dünkt, aus einer Stelle im Ariſtoteles ziehen, welcher ſagt, „es ſey leichter, das Zeitmaaß in der „Muſik zu beobachten, wenn eine Menge zuſammen ſingt, als wenn eine einzige Stimme „ſingt.“ [8]) Dieß iſt wahr, wenn wir annehmen, daß ein zahlreicher Chor einerley Stimme ſingt, weil eine Stimme leicht der Ungleichheit einer andern aufhilft; es iſt aber der Wahrheit gerade entgegen, wenn wir annehmen, daß ſie im Contrapunkt ſingen; denn da ſind die verſchiednen Stimmen ſo eingerichtet, daß ſie leicht einandere verwirren können.

Ihre Unwiſſenheit des Contrapunkts erhellt ferner daraus, daß man keinen Unterſchied zwiſchen den Compoſitionen für die Flöte und für die Leyer, in Anſehung der vielfachen Stimmen bemerkt. Sie brauchten ein Inſtrument, welches für jede Note zwo Saiten hatte, und dieſe zwo Saiten waren in der Terz gegen einander geſtimmt; dieß Inſtrument hieß Ma-

8) ARISTOT. *Problemat.* Sect. XIX. pag. 132. ed Wechel.

gadis, und ſelbſt dieſe entfernte Aehnlichkeit mit der Spielart im Contrapunkt wurde als eine ſo ſeltſame Sache angeſehen, daß man in Terzen ſpielen μαγαδίζειν nannte. Wenn alſo noch eine andre Spielart, noch zuſammengeſetzter, als dieſe, üblich geweſen wäre, ſo müßte man ſie als einen noch ſonderbarern Umſtand bemerkt haben.

Man ſieht ferner, daß in Homers Hymne auf den Merkur der Dichter den Apoll ſo vorſtellt, daß er die Leyer in einer Hand hält, und in der andern das Plektrum, womit er ſpielt. Auf einem alten Kunſtwerke, welches die Vergötterung Homers vorſtellt, ſpielen einige tanzende Figuren zugleich auf der Leyer, welche ſie in der einen Hand halten, und mit der andern ſpielen. So muß auch Sophokles, wenn er die Leyer ſpielte, und zu gleicher Zeit den Tanz aufführte, ſein Inſtrument auf eben die Art gehalten haben. h) Und wiederum iſt es offenbar, daß ſelbſt in den ſpätern Zeiten die berühmteſten Lyriſten nur mit einem Plektrum ſpielten. i) Alle dieſe Umſtände beweiſen einmüthig,

h) ATHENAEVS, *Deipnoſophiſtar.* Lib. I. pag. 10. ed. Baſil.

i) Sie berührten die Saite zuweilen mit einem Plektrum, zuweilen mit dem Finger. Doch war die Gewohnheit

thig, daß die Melodie, welche ſie ſpielten, einfach war.

Wir können ferner bemerken, daß ihre muſikaliſche Notenſchrift, ſo weit man ſie zu verſtehen glaubt, überhaupt eine einfache, und ſehr ungekünſtelte Art der Compoſition enthält. Selbſt die Buchſtaben, welche ihre Notenſchrift ausmachten, ſcheinen ſehr unſchicklich zu ſeyn, auch nur eine einzige Stimme auszudrücken, wenn nicht das Maaß der Verſe auch das Zeitmaaß der Melodie gewiſſermaßen beſtimmt hätte.

heit mit dem Plektrum zu ſpielen älter, welches man aus einem ſonderbaren Umſtande ſieht, den Henr. Stephanus aus dem Plutarch anführt, daß die Spartaner einen Leyerſpieler wegen der Erfindung, mit dem Finger zu ſpielen, beſtraft haben. (*Theſ. Lingu. Gr. voc.* κιθαρίζω.) Virgil läßt den Muſäus auf beyderley Art in den Elyſäiſchen Feldern ſpielen:

Nunc digito, nunc pectine pulſat eburno.

Dieß beweiſt aber nicht vielmehr, als daß beyderley Art zu Virgils Zeiten üblich geweſen iſt. So viel iſt gewiß daß bey der erſten rohen Bauart der Inſtrumente das Plektrum einen hellern und ſtärkern Ton hat geben müſſen; als die Inſtrumente feiner wurden, fieng man an, mit den Fingern zu ſpielen. Hieraus läßt ſich das Verfahren der Spartaner erklären, wie unten (Art. 33.) wird gezeigt werden.

Man ſetze zu allen dieſen Beweiſen noch dieſe fernere Beſtätigung, daß ihre Dichter, welche gemeiniglich zu gleicher Zeit Krieger, Prieſter oder Staatsleute waren, nicht nur die Melodie auf ihre eigenen Verſe ſetzten, ſondern ſie auch in den erſten Zeiten bey ihren Feſten ſpielten und abſangen; und daß das Volk von jedem Alter und Stande gemeiniglich geſchickt war, eine Rolle des Chors zu übernehmen, ſowohl in öffentlichen, als in Privatgeſellſchaften. Alle dieſe Umſtände zuſammen genommen machen einen hinlänglichen und zureichenden Beweis aus, daß ihre Melodie nicht nur für ſich einfach, ſondern auch von der allereinfachſten Einrichtung geweſen iſt.

Eine Art von Zuſatz fand ohne Zweifel bey manchen Gelegenheiten Statt; ich meyne das Tympanum, das Siſtrum oder das Cymbalon, welches als eine unveränderte Grundlage gebraucht, und in dem Zeitmaaß der herrſchenden Melodie geſpielt wurde. Doch dieß war nichts mehr, als bey uns die Trommel bey der Querpfeife oder Trompete, das Tambourin bey der Pfeife, oder die Maultrommel bey der Sackpfeife. Eine Art von Zuſatz, welchen wir beynahe in der Muſik eines jeden wilden Volks antreffen.

Da es also offenbar ist, daß die Gewalt der alten Musik weder in ihrem Umfange, noch in ihrer Vielfachheit der Stimmen, noch in ihrer künstlichen Einrichtung bestand; so wollen wir itzt zur Betrachtung des einzigen Umstandes fortgehen, aus welchem ihre große Stärke entstehen konnte, ich meyne ihren Rhytmus, ihr Zeitmaaß. Daß dieß die wahre Quelle davon war, wird sich aus folgenden Betrachtungen zeigen.

Fürs erste war die Griechische Sprache ausserordentlich zu einem mannichfaltigen und starken Rhytmus oder Zeitmaaß geschickt, wegen der Abwechselung ihrer Füße. Wenn man diese in aller ihrer verschiednen Verbindung zusammensetzte, so entstand eine solche Abwechselung des Numerus, die eine gleiche und ähnliche Abwechselung des Zeitmaaßes in der dazu gesetzten Melodie veranlaßte, dergleichen keine andere bekannte Sprache auf der Welt hat. Da sich also eine solche Sprache selbst als eine Gehülfinn der Kunst des Musikers darbot, so war es ganz natürlich, daß er seine Melodie nach dem besondern und glücklichen Genie seiner Muttersprache einrichtete.

Zweytens muſste eine ſolche Melodie, als dieſe, die durch eine ſtarke und mannichfaltige Abwechſelung hervorſticht, gröſsere Wirkungen haben, als die künſtlichſte Melodie von dem gröſsten Umfange, wenn ſie dieſer Hülfe entbehren muſs. Dieſen Satz hat der gelehrte Iſaak Voſſius ſehr gut ausgeführt. Ich will daher ſeine eigne Worte herſetzen, um ſo viel mehr, weil dieſe Stelle in ſeinem ganzen Werke am meiſten Einſicht und Philoſophie verräth, und gleichſam den Kern ſeiner langen Abhandlung enthält, von welcher man freylich einen beträchtlichen Theil, als Hülſen und Schaale, wegwerfen kann. k)

„Daher kann ich mich nie genug verwundern über die meiſten, die in dieſem und dem nächſtvorhergehenden Jahrhunderte von der Muſik geſchrieben haben, und zwar alles andere ſorgfältig vorzutragen geſuchet, vom Rhytmus aber entweder gar nichts, oder doch ſo geſchrieben haben, daſs es ſcheint, als hätten ſie gar nicht gewuſst, was der Rhytmus ſey. Sie halten ſich

k) VOSSIUS *de Poem. Cantu et Viribus Rhythmi.* pag. 72 Ich nehme dieſe Stelle aus der angeführten Ueberſetzung, in der Berlinſchen Sammlung vermiſchter Schriften, Band I. S. 231. ff.

ſich faſt lediglich bey dem ſogenannten Contrapunkt auf, und übergehen das, was bey dem Geſange das Hauptwerk iſt. — Denn gewiß, gleichwie keine Einheit eine Zahl, und kein einzeln Wort einen vollſtändigen Sinn ausmacht; alſo kann auch kein einzelner Schall, an ſich allein betrachtet, einige Macht in ſich haben; oder hat er einige, ſo iſt ſie gewiß ſo klein, und von ſo geringer Wichtigkeit, daß ſie aller Empfindung völlig entwiſcht. Denn was hätte das für Kraft, einen Affect zu erregen, wenn man Steine oder Hölzer an einander ſchlüge, oder nur immer eine Saite rührte, und keine abgetheilte Folge oder Rhytmus dabey wäre, und man alſo nichts, als einen leeren Schall empfände? [1]) Setzte man auch mehrere Töne zuſammen, wenn ſie auch noch ſo harmoniſch und übereinſtimmig wären; ſo würde man doch dadurch noch nichts ausrichten. Es wäre wohl möglich, daß dergleichen harmoniſche Töne den Ohren gefielen; aber in Anſehung dieſer Ergötzung würde es eben ſo viel ſeyn, als ob uns Jemand viele unbekannte oder nichts

1) Der Verfaſſer ſcheint ſich hier zu irren. Der Schall des Donners erweckt Furcht; einige Arten vom Schall erwecken Traurigkeit; andere Freude. Man ſehe den folgenden Artikel.

nichts bedeutende Worte vorspräche. Soll das Gemüth bewegt werden, so muß ein Schall nothwendig etwas andeuten, was wir mit unserm Verstande begreifen können. — Wollten wir also machen, daß der Schall nicht ein ganz leerer Ton sey, so müßten wir uns vornämlich bemühen, daß unser Gesang mit solchen Bewegungen belebt werde, die die Gestalten und Aehnlichkeiten der Dinge, die wir im Gesange ausdrücken und nachahmen wollen, in sich enthielten; denn so bald man dieß erreichet, so ist es gar nicht schwer, die Affekten zu lenken, wohin man nur will, und eine Herrschaft über die Gemüther auszuüben. Damit aber dergleichen Figuren und Aehnlichkeiten im Gesange Platz bekommen, so müssen die musikalischen Füsse allerdings in denselben gebracht werden, indem dieselben alle Arten der Bewegung dergestalt reichlich in sich haben, daß kein einziger Affekt möglich ist, dessen Figur und Abbildung sie nicht aufs genaueste darstellen sollten. Leichte und hurtige Bewegungen vorstellig zu machen, dergleichen die Tänze der Satyren sind, dienen der Pyrrichius (⏑⏑) und der Tribrachys; (⏑⏑⏑) schwere und langsame drückt der Spondäus (– –) und der noch langsamere Molossus (– – – –) aus. Weiche und zärtliche Dinge macht der Trochäus

chäus (– ∪) bisweilen auch der Amphibrachys (∪ – ∪) vorstellig, indem dieser auch einen geschwächten und weibischen Gang hält. Der Jambus (∪ –) ist heftig und zornig, so wie auch der Anapästus, (∪ ∪ –) der kriegrische und anfahrende Bewegungen nachahmt.*) Wollen

*) „Wenn man mit den griechischen Trauerspielen nur einigermaßen bekannt ist, so wird man finden, daß Vossius sich hier in Absicht des Eindrucks der Sylbenmaaße sehr geirrt hat. Der Anapäst wird mehrentheils in Scenen gebraucht worinn das Pathetische oder das Feyerliche herrscht, und wofür sich der Jambe nicht genung schicken würde, welcher sonst das Sylbenmaaß für die Unterredung ist. Beyspiele des ersten sind: die ganzen ersten Akte der Hekuba und der Trojanerinnen des Euripides, die Prologen ausgenommen, ferner der Prolog von der Iphigenie in Aulis, in welchem sich da, wo Agamemnon ruhiger und erzählend redet, das Sylbenmaaß in das Jambische verändert; die Monodie in dem ersten Akte der Elektra vom Sophokles, u. s. f. Beyspiele des letztern: der Anfang der Perserinnen des Aeschylus, und die Erscheinungen der Götter, wie in dem Philoktet, dem Hippolyt und der Elektra des Euripides. Oft wird der Anapäst zwischen den Stanzen des Chors gebraucht, besonders in einem Gespräche mit dem Chore in solchen Scenen, dergleichen die obgedachten sind, wie im Prometheus, wo der Chor zuerst erscheint; zwischen Minerva und den Eumeniden, zwischen dem Chor und der Antigone, zwischen dem Chor und der Tekmessa im Ajax. Zuweilen dient er, vor oder nach dem Gesange des Chors zu einem bequemen Uebergange von lebhaftern und abwechselnden Versarten zu der Jambischen oder umgekehrt; und sehr oft wird dieß Sylbenmaaß am Schlusse gebraucht, vermuthlich um den Eindruck des Schauders oder der Schwermuth

len wir was fröhliches und luſtiges darſtellen, ſo nehmen wir die Daktyle, (– ∪ ∪) die ſolche Bewe-

muth zu befördern, welcher der Natur des Trauerſpiels gemäß iſt. Von dieſer letztern Regel geht Euripides ſelten ab; Sophokles nur einmal; Aeſchylus öfterer: man kann aber die beſondere Urſachen dazu leicht finden. Ich erinnere mich auch von dem ganzen tragiſchen Theater der Griechen keiner Stelle, welche den Voſſius zu dieſem Irrthume konnte verleiten haben, daß der Anapäſt ſich für die Raſerey ſchickte, wenn es nicht etwa im Hippolyt iſt, wo die Schwärmereyen der Phädra in Anapäſten ſind. Wenn man aber bedenkt, daß dieſelben nichts heftiges oder ſchreckliches an ſich haben, daß ſie dem ſchwachen und matten Tone einer Perſon gemäß ſind, die durch ein Fieber und den Mangel an Nahrung leidet, und mit der ſchwermüthigen Wendung der ganzen Scene übereinſtimmen, ſo wird man mir hoffentlich Recht geben, daß Voſſius ſeine Meynung hierauf noch nicht gründen durfte, der ein ſo allgemeiner Gebrauch entgegen ſteht. Ich beſinne mich noch auf ein zweytes Beyſpiel, die Beſchreibung der Io von ihrer anwandelnden Raſerey, in dem Prometheus des Aeſchylus, v. 875. allein die Ausdrücke derſelben v. 568. ſind in einer ganz andern Versart, und zwar verändern ſie ſich auf einmal aus der Anapäſtiſchen, worinn ſie noch vernünftig ſpricht."

„In Anſehung des Trochäus iſt die Sache noch deutlicher. Er wird gebraucht, Zorn und Zank auszudrücken, wie zwiſchen den beyden Brüdern in den Phönizierinnen; zwiſchen dem Chor und dem Tyrannen in der Helena, v. 1028; Verwirrung auszudrücken wie im Oedipus Colon. v. 941. Geſchwindigkeit und Heftigkeit, im raſenden Herkules v. 855. geſchwinde auf einander folgende Frage und Antwort, beſonders bey plötzlicher Ueberraſchung, im Oreſt, v. 1527-1566. u. f. f. in den Perſerinnen des Aeſchylus, in der Scene zwiſchen der Atoſſa und dem Geiſte des Darius."

Bewegungen nachahmen, wie sie bey Hüpfenden zu erscheinen pflegen. Ist was hartes und widerspenstiges auszudrücken, so wird der Antispastus (⏑ – – ⏑) seine guten Dienste thun. Haben wir Abmessungen nöthig, die eine Wuth und Unsinnigkeit abbilden sollen; so ist nicht nur der Anapästus, sondern auch der noch stärkere vierte Päon (⏑ ⏑ ⏑ –) zum Gebrauche da. — Dieß war die Einrichtung und die Art, ja die Form und Gestalt der alten Musik bey den Griechen und Römern; und so lange diese blühete, so lange blühte auch dieselbe Kraft, die, Gemüthsbewegungen entweder zu erregen oder zu stillen, vermögend war."

Die Bewunderung, welche Vossius gegen den Rhytmus der alten Melodie äußert, verleitet ihn zu einigen falschen Schlüssen, wie wir unten sehen werden. Indeß mag dieser allgemeine Entwurf von dem Genie des griechischen Zeitmaaßes einen fernern und neuen Beweis abgeben, daß die Macht der alten Melodie,

Darius." — *Observations* etc. p. 22. ff. — Was hier noch ferner über die Ausführung dieser Stelle, über den Vossius und Dr. Brown gesagt, und in der Beantwortung dieser Schrift erwiedert wird, ist so unnütze, und zugleich so derbe und anzüglich gesagt und erwiedert, daß der Uebersetzer es gerne vorbeyläßt.

die, welche dieſer Verſchiedenheit des ausdrückenden Zeitmaaßes völlig gemäß war, hauptſächlich in ihrem Rhytmus oder Zeitmaaß zu ſuchen ſey.

Endlich werden dieſe Gründe noch durch ein ausdrückliches Zeugniß des Plutarch ſehr beſtätigt. Er redet von der Veränderung, welche das Genie der alten Muſik im Fortgange der Zeit erfahren hat, und ſagt: „Wenn wir „das Alterthum mit der gegenwärtigen Zeit ver„gleichen, ſo werden wir finden, daß es vor„zeiten eine große Abwechſelung des Zeitmaaßes „gab, und daß man oftmals von dieſer Abwech„ſelung Gebrauch machte. Denn in den erſten „Zeiten wurde die Abwechslung der Füſſe und „des Zeitmaaßes mehr geſchätzt; wir achten „und ſinnen itzt nur auf die Abwechslung der „Tonarten; die Alten hingegen auf die Abwechs„lung des Zeitmaaßes." m) Dieſe Veränderung ſieht er als eins von den Verderbniſſen der Melodie an; er giebt eine Nachricht von den Erfindern verſchiedner neuer Tonarten, Melanippides, Philoxenus, Timotheus, und andern; und ſetzt hinzu, daß die Kunſt, welche vorhin ſo große Gewalt bey Erziehung der Jugend hatte, itzt zu einer bloßen Ergötzung der

m) PLUTARCH. *de Muſica*. Opp. Tom. II. p. 1138.

der Schaubühne hinabgesunken sey. n) Ein deutlicher und hinreichender Beweis, daß die alten Griechen die Stärke ihrer Melodie dem Zeitmaaß und Rhytmus zu danken hatten, und daß sie immer mehr von ihrer Stärke verlohr, je künstlicher sie wurde. Diese Umstände kommen mit den oben angeführten Beweisen völlig überein, worauf sich der Satz gründet: „Eine einfache Melodie, deren Gewalt bloß vom Rhytmus und Zeitmaaß herrührte, war dem Vermögen der ersten wilden Gesetzgeber oder Barden eben so sehr gemäß, als den Fähigkeiten des umstehenden Volks."

10. „Die Gewalt dieser einfachen Melodie „wurde durch die Macht der Gewohnheit und „eine nothwendig gemachte Verbindung der „Worte und Töne sehr vermehrt. Denn da„durch, daß man gewisse Töne einem gewissen In„halte der Rede eigen machte, wurde ihre Me„lodie zu einer Art von natürlichen und aus„drückenden Sprache der Leidenschaften erho„ben." In den ersten rohen Versuchen einer ausdrückenden Melodie bey wilden Völkern, mußte man natürlich gewisse unvollkommne Arten

n) *Ibid.* pag. 1140.

ten von Tönen brauchen, die gewisse Sachen oder Leidenschaften ausdrückten. Das folgende Geschlecht wird natürlich gleich bey der Erziehung zu einer gleichen Anwendung eben der Töne gewöhnt werden. Wenn also diese Arten und Melodie, so unvollkommen auch ihr Ausdruck seyn mag, jungen Gemüthern mit aller Stärke einer zeitigen Gewöhnung eingedrückt werden, so müssen sie über diese Leute eine Gewalt erhalten, welche andre, die nicht dazu gewöhnt sind, niemals empfinden können. Man sieht es an gewissen Tönen, die durch die Gewohnheit ihre Bedeutung erhalten haben, und die gemeinen Zeichen des Schmerzens, des Schreckens, der Freude, des Mitleidens, der Wuth, oder irgend einer andern Leidenschaft geworden sind. Sie erregen immer die gehörigen Bewegungen in denen, welche sie einmal angenommen haben; da hingegen ein Zuhörer aus einem andern Lande, der zu einer andern Verbindung der Affekten und Töne gewöhnt ist, entweder gar nicht, oder vielleicht ganz anders von ihnen bewegt wird. Lafiteau's Nachricht von der Musik der Iroquesen ist ein klarer Beweis von dieser Wahrheit. Der Tanz und die Musik der Amerikaner, sagt er, haben etwas sehr wildes an sich, welches einem anfänglich zuwi-

zuwider ist; man wird nach und nach daran gewöhnt, und nimmt am Ende mit Vergnügen Theil daran. Die Wilden selbst sind darinn bis zur Raserey verliebt. *) Auch die bekannte Erzählung von dem Schweizermarsche bestätigt unsre Meynung. Eine Melodie, welche fremden Ohren wild und rauh klingt, hat über die gebohrnen Schweizer eine solche Gewalt, bey denen sie gewöhnlich schon den Kindern beygebracht und eingeprägt wird, daß man bey denen Regimentern, die von ihnen in fremden Diensten sind, es hat verbieten müssen, diese Melodie zu singen, oder zu spielen, damit sie nicht dadurch versucht werden, davon zu gehen, und in ihr Vaterland zurück zu kehren. Die Juden, Chineser, Deutschen, Franzosen, Italiäner haben alle etwas eigenthümliches von eben der Art, welches der Musik ihres Vaterlandes eine besondre Gewalt giebt, die keine andre Musik erhalten kann. Auch bey den Engländern hat der Schall der Glocken, Trommeln, Orgeln, Trompeten so etwas Eigenthümliches; und ein Hochländer verbindet eben die kriegerischen Ideen mit dem Schall einer Sackpfeife, ein Instrument, worüber der Engländer lacht,

*) Man sehe oben den zweeten Abschnitt.

die ein Engländer mit dem Schall einer Trompete oder Querpfeife verbindet. Man muß daher die Melodie als eine relativiſche Sache anſehen, die ſich auf der beſondern Denkungsart und Gewohnheit eines jeden Volks gründet, und, gleich der Sprache, durch die Gewohnheit eine Verbindung mit ihren Gedanken und Empfindungen erhält. Und ſo wird ſie ein natürlicher Dollmetſcher dieſer Gedanken und Empfindungen; aber ein Dollmetſcher, der nur denen verſtändlich iſt, die eben ſolche beſondre Eindrücke empfunden haben. Wenn man dieß mit der Gewalt des Rhytmus zuſammen nimmt, ſo hat man eine ganz begreifliche Auflöſung der Schwierigkeiten, welche ſich wegen der Gewalt der griechiſchen Muſik äußerten. Denn da man ſie ſchon den zarten Gemüthern durch eine zeitige und beſtändige Uebung (wie wir ſogleich ſehen werden) beygebracht und eingeprägt hatte, ſo erhielt ſie natürlich die Gewalt einer Sprache der Leidenſchaften, welche ſie für andre Völker, wenn ſie auch noch vorhanden wäre, nicht haben würde.

Es giebt noch einen Grund, den man ſehr oft zum Vortheil der Kunſt und Vortrefflichkeit der alten griechiſchen Muſik angeführt hat, den man von demjenigen hernimmt, was wir von

der

der Schönheit und Vollkommenheit der alten griechischen Bildhauerkunst wissen. Allein man wird aus allem dem, was wir vorhin gesagt haben, die Schwäche dieses Beweises einsehen; denn die Wirkungen dieser beyden Künste sind einander nicht gleich, sondern vielmehr gerade entgegen. Die Schönheit der Bildhauerkunst ist die Folge einer wiederholten Uebung in Nachbildung der schönen Natur, als ihrem Urbilde. Und das Vergnügen, welches aus der Betrachtung dieser Kunst entspringt, besteht darinn, daß man die Vollkommenheit der Nachahmung sieht, und ist das Antheil eines feinen Geschmacks, der sich auf eine richtige Urtheilskraft gründet. Allein die Gewalt der Musik über die Leidenschaften hängt nicht von ihrer künstlichen Einrichtung oder Schönheit ab, sondern allein davon, daß sie den Empfindungen, Leidenschaften und Vorstellung des Zuhörers gemäß ist, diese mögen nun richtig oder falsch, wild oder gesittet seyn. Daher werden wir finden, daß der Eindruck beyder Künste gemeiniglich im umgekehrten Verhältnisse stehen wird. Denn die Aufmerksamkeit auf die Bildhauerkunst gründet sich auf Nachdenken und Ueberlegung des Verstandes, und nimmt allezeit zu, wenn Geschmack und Kenntniß zunimmt; allein der Eindruck der

Musik gründet sich auf Leidenschaft, und wird also da am allgemeinsten und stärksten seyn, wo Furcht, Freude, Verwunderung, Schrecken und Erstaunen am leichtesten und häufigsten erregt werden. Es ist aber gewiß, daß diese natürliche Leidenschaften in einem völlig gesitteten Staate nicht so gemein sind, als bey einem wilden, oder nur etwas gesitteten Volke. Es ist freylich nicht zu leugnen, es ist vielmehr ausgemacht, daß die alte Musik in den spätern Zeiten künstlicher geworden ist; allein eben die Schriftsteller, welche uns dieß sagen, p) versichern zugleich, daß sie in dem ersten und ungesitteten Zeitalter die stärkste Gewalt hatte; daß diese Gewalt in derjenigen Gesellschaft am längsten dauerte, welche am längsten in der Barbarey blieb, ich meyne die Republik Sparta; und daß sie, da sie immer künstlicher wurde, allenthalben in eine bloße Belustigung ausartete, und ihren Einfluß auf die Leidenschaften und auf das Herz verlor.

11. „Ihre Gesänge hatten etwas Gesetz-
„gebendes an sich, und da sie hauptsächlich aus
„den Fabeln oder der wahren Geschichte ihres
„eignen Landes genommen waren, so enthielten
„sie

p) Aristoteles, Plutarch, und andre mehr.

„ſie die weſentlichen Theile ihrer gottesdienſtli-
„chen, ſittlichen und bürgerlichen Lehrgebäu-
„de.“ *) Wir haben oben geſehen, daß die Verherrlichung ihrer verſtorbenen Helden natürlicher Weiſe eine gottesdienſtliche Handlung wurde; daß die Sittenſprüche oder Vermahnungen, welche darinn angebracht, und auf das Beyſpiel ihrer vergötterten Helden gegründet waren, von ſelbſt die Richtſchnur des Rechts und Unrechts wurden, das heißt, der Grund der Privatſittenlehre, und der Geſetze des Staats. Und ſo entſtand das ganze Gebäude ihrer Religion, Sittenlehre und bürgerlichen Einrichtung aus ihren muſikaliſchen Feſten, bey ihrem Uebergange von der wilden zur geſitteten Lebensart.

Die Nachrichten, welche uns noch von den Barden des alten Griechenlandes übrig ſind, beſtätigen dieſes einmüthig. In ihrer anſehnlichen Reihe war vielleicht Linus der erſte. Er ſchrieb die Thaten des erſten Bacchus, und beſang die Entſtehung der Welt und den Urſprung

*) Hierüber ſtellt der Verfaſſer der *Obſervations* eine ausführliche Unterſuchung an, welche der Leſer am Ende dieſes Werks in einem beſondern Anhange findet.

der Dinge. q) Pampho wird für ſeinen Schüler gehalten. Auch er verfertigte Hymnen zur Ehre der Götter, und beſang Pluto's Raub der Proſerpina. r)

Der nächſte poetiſche und muſikaliſche Weiſe war Orpheus. Er ſoll vom Chaos und von der Schöpfung, und von vielen andern gottesdienſtlichen und philoſophiſchen Sachen geſungen haben. s) Man hat noch einige ſchöne Fragmente unter ſeinem Namen; man hat aber Urſache, ſie wegen einiger innern Merkmaale ihrer Schreibart für unterſchoben zu halten.

Muſäus ſoll ein Schüler des Orpheus geweſen ſeyn. Auch er ſchrieb Hymnen und Weiſſagungen, und ſang von den Bewegungen der Geſtirne und dem Angriffe der Giganten. t)

Thamyris war wegen des geſetzgebenden Inhaltes ſeiner Lieder nicht weniger berühmt. Denn er war nicht allein Verfaſſer von einem Kriege der Titanen; ſondern er verherrlichte auch die Götter in Hymnen, und beſang die Entſtehung der Welt. u)

Dieß

q) DIODORVS SIC. Lib. III. DIOG. LAERT. *Proœm.* Segm. 4.
r) PAVSANIAS in *Boeoticis.*
s) SVIDAS Art. *Orpheus.*
t) DIOG. LAERT. *Proœm.* §. 3.
u) SVIDAS art. *Thamyris.*

Dieß sind die berühmtesten Barden des alten Griechenlandes, deren Gesänge durch die Gewalt der Zeit verlohren gegangen sind. Wenn wir zu den berühmtesten unter denen fortgehen, deren Schriften sich erhalten haben, so werden wir finden, daß ihre Lieder in eben der gesetzgebenden Schreibart, und in eben dem Geschmacke abgefaßt sind.

Hesiodus scheint nach der Zeitfolge an ihrer Spitze zu stehen. Und seine Theogonie ist ein lebendiger Zeuge, in wie weit seine gesetzgebende Schreibart mit unsern angegebenen Grundsätzen übereinstimmt. Er liefert uns ein förmliches Geschlechtregister von allen Göttern Griechenlandes, und mischt ihre Handlungen und ihr Lob in seine Erzählung. v)

Homer folgt der Zeit nach auf ihn. Und in seinen unnachahmlichen Gedichten finden wir die Religion, die bürgerliche Einrichtung und die Sitten des alten Griechenlandes mit aller möglichen Wahrscheinlichkeit aus einander gesetzt; weil er sie mit allen ihren Mängeln beschrieben hat. So lange die ersten Zeiten der

v) Von diesem Gedichte findet man einen sehr brauchbaren Auszug in Baniers Erläuterung der Götterlehre, I. B. S. 213-221.

geſitteten Lebensart währen, hat die Geſetzgebung allemal eine unvollkommne Geſtalt. Bey der rohen Fortdauer der wilden Sitten ſind die moraliſchen Begriffe eingeſchränkt und wenig beſtimmt. Iſt das Volk muthig und kriegeriſch, wie die Griechen wirklich waren, ſo ſind Stärke, Muth, Geſchwindigkeit und Verſchlagenheit die herrſchenden Tugenden. Daraus folgt, daß die Abbildungen der Götter und Menſchen dieſer Denkungsart zu ſolchen Zeiten gemäß ſeyn müſſen; und daher waren einige Fabeln des Homer ſelbſt von dem Geiſte einer verbeſſerten Geſetzgebung ſo weit entfernt, daß Plato ihnen in ſeiner Republik den Zugang verſagte. x)

Da

x) PLATO *de Republ.* L. II. p. 429. L. III. p. 434. ff. — Man glaubt und behauptet gemeiniglich, daß Plato die Poeſie ohne Ausnahme aus ſeiner idealiſch vollkommnen Republik verbannt hat. Dieß iſt ganz unerweislich; er verſichert vielmehr ſelbſt: „er wolle nur das, was nachtheilig iſt, verbannen, und das behalten, was nützlich ſeyn kann“ *De Rep.* L. X. Ja, er hat ein ganzes Buch (*De Legibus L. II.*) geſchrieben, um zu beweiſen, daß die Muſik bey Erziehung der Jugend nützlich ſey. Und man ſieht aus dem Inhalt deſſelben deutlich, daß die Poeſie nach ſeiner Idee den weſentlichſten Theil der Muſik ausmachte. Der Vers — Man darf auch nur das, was er im zweyten und dritten Buche *de Republ.* von der Anwendung der Muſik oder Poeſie auf die Erziehung ſagt, in Verbindung leſen, um dieſen gewöhnlichen Irrthum fahren zu laſſen. Im dritten Buche (p. 437. *B.*) finden wir ſein Ideal von einem Poeten

Da wir doch einmal den Homer, als den vortrefflichſten Mahler der natürlichen Sitten und als einen Mann von wahrem geſetzgebenden Genie, der Denkungsart ſeiner Zeit gemäß, anſehen; ſo fodert die kritiſche Gerechtigkeit von uns, daß wir etwas von dem ſchmeichleriſchen Anſtrich wegnehmen, welchen ihm ſowohl Alte als Neue wegen der Vortrefflichkeit der Sittenlehre gegeben haben, die er vorträgt. Horaz hat ihn bekanntermaßen über die alten Weltweiſen, als einen Lehrer aller Tugenden erhoben. y) Plutarch behauptet in ſeinem Leben Homers eben das; wer aber ſeine Gedichte mit unpartheyiſchen Augen anſieht, der wird finden, daß in denſelben ein ſehr mangelhaftes Syſtem der Sittenlehre herrſcht. Man findet nicht die geringſten für ſeine Republik. „Wir würden des Nutzens wegen einen ſtrengern (αυστηροτερον) Poeten und Fabeldichter wählen, in deſſen Ausdruck Anſtand herrſchte, der alles ſo vortrüge, wie wir die Geſetze, u. ſ. f. „ Im zehnten Buche (p. 515. G.) räumt er der Poeſie, zum Preiſe der Götter und großer Männer angewandt, ausdrücklich eine Stelle ein. Der Ueberſ.

y) HORAT. *Epiſt.* Lib. I. 2. v. 3.

Qui quid ſit pulcrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chryſippo et Crantore dicit.

ringſte Spur, nicht den geringſten Schein von jenen abſtrakten und allgemeinen Grundſätzen, von moraliſch Schönen oder Häßlichen, welche in den feinern Zeiten des geſelligen und geſitteten Lebens ihren Sitz haben. Seine Götter und Helden fechten und plündern, tödten und rauben, prahlen und lügen; ſind großmüthig, geſetzt, verſchwenderiſch, räuberiſch, grauſam und unverſöhnlich, ohne daß ihnen innerlich moraliſche Ideen, und äußerlich eine feinere Geſetzgebung im Wege ſtehen.

Es iſt merkwürdig, daß Plutarch, nachdem er ſich einige Seiten hindurch umſonſt bemüht hat, zu beweiſen, daß man beym Homer die Grundſätze aller Tugenden findet, am Ende doch ſo ſchließen muß: „Schlechte Handlungen und Grundſätze ſind freylich auf einerley „Art beſchrieben und untermiſcht, und das war „nöthig, um das Erhabne und Wunderbare hinein zu bringen. Dieß macht aber den Contraſt „deſto ſtärker, ſo daß der Leſer nothwendig gezwungen wird, das Gute zu wählen, das Böſe zu verwerfen.“ z) Allein da dieſer große alte Schriftſteller, ſowohl als andre, geſteht, daß der Dichter weder das Gute noch Böſe wirk-

z) PLUTARCH, *in vita* HOMERI.

wirklich anpreiſt, ſo folgt daraus, daß der Leſer, wenn ihm ſo die freye Wahl gelaſſen wird, eben ſo leicht das Böſe wählen, und das Gute verwerfen kann; daß Homer ein vollkommner natürlicher Mahler der menſchlichen Handlungen geweſen iſt, aber ein unvollkommner moraliſcher Mahler, wegen der ungeſitteten Denkungsart und der wilden Geſetzgebung des Zeitalters, in welchem er lebte.

Die Unbeſtändigkeit eines neuern gelehrten Schriftſtellers ſticht zu ſehr hervor, als daß wir ſie unbemerkt vorbeylaſſen könnten. Er ſetzt das mit Recht am Virgil aus, daß er durch die feinern Sitten ſeiner Zeit, und durch die politiſche Einrichtung ſeines Vaterlandes gebunden geweſen iſt. Eben ſo richtig zeigt er uns die freye Ader der Natur, welche durch Homers Gedichte ſtrömt. „Der natürliche Grieche, zu „Homers Zeiten, verbarg nichts, was er empfand; er geſtand das Vergnügen des Weins „und der Liebe aufrichtig; er ſagte, wie gefräßig er gegeſſen, wenn ihn gehungert hätte, „und wie entſetzlich er erſchrack, als er eine „drohende Gefahr ſah. Er ſah kein Mittel „ihr zu entgehen, als unanſtändig an, und „ſchämte ſich gar nicht, den Streich oder Kunſtgriff zu geſtehen, der ihm heraushalf —

„Selbſt

„Selbſt Agamemnon ſchämt ſich nicht, ſeine hef-
„tige Liebe zu einer Sklavinn im Angeſichte des
„ganzen Heers zu bekennen; er ſagt ihnen frey
„heraus, daß er ſie mehr als ſeine Gemahlinn,
„die ſchöne Klytemneſtra, vom erſten Griechi-
„ſchen Adel, liebt.“ a) Dieſe ganze Kritik iſt fein und richtig; wer muß ſich aber nicht über das Folgende verwundern? — „Sein Werk
„iſt das gröſste Drama des Lebens, das vor
„unſern Augen geſpielt wird. Hier ſehen wir
„Tugend und Frömmigkeit gelobt, die Religion
„des Volks befördert, Mäßigkeit, Verſöhnlich-
„keit und Heldenmuth belohnt, Wahrheit und
„Charaktere befolgt; und ſehen alſo, daß es an
„der Spitze aller menſchlichen Schriften ſteht.“
Als ein natürliches Gemählde der Sitten iſt der Vorzug dieſer Werke unſtreitig; als ein moraliſches Gemählde betrachtet, fallen ihre Mängel eben ſo ſehr in die Augen. — Wo wird die Tugend gelobt? Vielleicht in der Aufführung des natürlichen Griechen, der keine Mittel, der Gefahr zu entgehen, für unanſtändig hielt? der ſich gar nicht ſchämte, den Streich und Kunſtgriff zu erzählen, der ihm heraushalf? Etwa im

a) *Enquiry into the Life and Writings of* HOMER, p. 338.

in der Aufführung des Agamemnon, der seine Liebe zu einer Sklavinn und die Geringschätzung seiner Gemahlinn im Angesichte des ganzen Heers frey heraus sagte? — Wo wird die Frömmigkeit gepriesen? Etwa in der That des Diomedes, der einen Gott angriff und verwundete? — Wo wird die Religion des Volks (im bessern Verstande) befördert? Etwa in seinen Beschreibungen von Himmel und Hölle? In jenem werden Venus und Mars ein Spott aller Götter; in dieser werden die Seelen der besten Leute, als verlohren und trostlos herumirrend, vorgestellt.

In diesem allen ist der Dichter nicht zu tadeln. Er schilderte, was er sah und glaubte; und schilderte getreu. Die Schuld lag an den Meynungen und Sitten der damaligen Zeit, an den Mängeln der ersten und rohen Gesetzgebung, welche die Menschen nur zur Hälfte gesittet gemacht hatte.

Pope, der grosse Uebersetzer des Homer, ist in diesem Betracht zuweilen von dem Charakter seines Originals abgegangen. Er hat seine moralische Züge hineingebracht, wovon Homer nicht die geringste Spur hat. Hiedurch hat er uns freylich ein Gedicht geliefert, das sich mehr für den Geschmack unsrer Zeit schickt;

es hat aber die natürliche und unbearbeitete Simplicität verloren, welche den verehrungswürdigen alten Fürsten der Epischen Dichtkunst unterscheidet.

Der folgende große gesetzgebende Barde, den ich itzt erwähnen will, war Pindar. Zu seiner Zeit hob sich das Glück und der Ruhm Griechenlandes zu seinem höchsten Gipfel. Die Künste der Gesetzgebung hatten itzt einen höhern Grad der Vollkommenheit erreicht. Und daher finden wir in seinen erhabnen Gedichten die stärkste und vollkommenste Verbindung heilsamer Grundsätze, die in gottesdienstlichen, politischen und moralischen Lehrsprüchen vorgetragen sind. Hier werden keine Laster oder Unvollkommenheiten weder der Götter noch Menschen gelobt oder bemäntelt, und niemals anders, als verwerflich, erzählt. Alle Handlungen werden gelobt oder getadelt, je nachdem sie einen Einfluß in die allgemeine Glückseligkeit haben. Die Absicht dieser Gedichte, welche von ihrem Verfasser bey ihren allgemeinsten und berühmtesten Festen abgesungen wurden, gieng dahin, seinen Landsleuten die Liebe des Ruhms und der Tugend einzuflößen. In dieser großen Absicht feurte er sie nicht nur durch das Beyspiel und Lob der Sieger in den Olympischen

Spie-

Spielen an; er gieng in die vergangnen Zeiten zurück, und entwarf aus denselben die glänzenden Thaten der Götter und Helden, welche sich durch Heldenmuth, Künste oder Tugenden berühmt gemacht hatten.

Und hier müssen wir diesem großen Dichter Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und bemerken, daß seine Oden, aus diesem Gesichtspunkte der Gesetzgebung betrachtet, eine leichte und innere Auflösung einer Schwierigkeit an die Hand geben, welche zu allen Zeiten seine Ausleger und Kunstrichter in Verlegenheit gesetzt hat. Sie haben sich in seine anscheinende Unregelmäßigkeit und in die schnellen Uebergänge nicht finden können, die er von dem Helden, den er besingt, zu Göttern und verstorbnen Kriegshelden macht. Aus unserm Grundsatze aber sieht man, daß der Held, den er besang, nur der gelegentliche und beyläufige Inhalt seiner Ode war. Die vornehmste Absicht war das Lob seiner Landesgötter und Helden, die sich durch wohlthätige und große Handlungen hervorgethan hatten. Wenn er also zu der Erhebung ihrer Verdienste überzugehen scheint, so ist er vielmehr dem herrschenden Inhalt seiner Ode getreu.

Der Einwurf ſelbſt, wie er von einigen von Pindars Kunſtrichtern vorgetragen wird, leitet uns zu der hier gegebenen Auflöſung. Ein franzöſiſcher Schriftſteller drückt denſelben ſo aus: „Es iſt ihm nicht allemal genug, das „Vaterland ſeines Helden zu erheben; er geht „weiter, und erhebt die großen Männer, wel„che es hervorgebracht hat, und dann macht „er in der That weite Ausweichungen. Wenn „z. B. ſein Held aus Aegina iſt, ſo lobt er die „Inſel überhaupt, dann läßt er ſich auf einzel„ne Umſtände ein, und erhebt den Aeakus, Pe„leus, Telamon, Achilles und Neoptolemus, „Ajax und Teucer, welche alle daher waren; „er erwähnt den Cyprus, Salamin, Phthia, „Epirus, Colonien, welche von dieſen Helden „geſtiftet waren.“ b) Man kann keine beſſere Erläuterung zu unſrer Auflöſung geben, als dieſen Einwurf ſelbſt, wenn er ſo in ſeinem ganzen Umfange vorgetragen wird.

Man erzählt eine fabelhafte Geſchichte, welche unſre Meynung ungemein beſtätigt, und beweiſt, daß es die Meynung des alten Griechenlandes geweſen iſt, daß ein Theil dieſer Feyer

b) *Hiſt. de l' Acad. des Inſcript.* T. V. p. 96.

Feyer zur Ehre der Götter und Helden angeſtellt, und daß es ſogar ein Verbrechen geweſen ſey, ihr Lob vorbeyzulaſſen. Der Poet Simonides war mit einem Olympiſchen Sieger, der Skopas hieß, über ein Lobgedicht einig geworden. Simonides ließ ſich, dem Gebrauche nach, weitläuftig in das Lob des Caſtor und Pollux ein. Daher gab ihm Skopas den dritten Theil der verſprochenen Belohnung, und ſagte ihm, er müßte das Uebrige vom Caſtor und Pollux fodern. Skopas war hernach mit dem Simonides bey einem Gaſtmahle, und man meldete, daß zween Jünglinge, mit Schweiß und Staub bedeckt, an der Thüre wären, und den Simonides zu ſprechen verlangten. Er gieng aus dem Zimmer, und ſogleich fiel die Decke deſſelben ein, und begrub den Skopas in ihrem Schutte. c)

c) Cicero, vom Redner B. II. Cap. LXXXVI, 352. Quintilian, B. XI. Cap. 2. Ich weiß nicht, ob dieſe Fabel der Meynung des Verfaſſers ſehr zu ſtatten kömmt. Sie beweiſt nur, daß das Lob der Götter in den damaligen Gedichten üblich, nicht aber daß es nothwendig, und die Unterlaſſung deſſelben ein Verbrechen geweſen iſt. Cicero ſagt ausdrücklich von dem Gedichte: „in quo multa *ornandi cauſſa, poetarum more*, in Caſtorem ſcripta et Pollucem fuiſſent.“ und Quintilian: „more poetis fre-

„quen-

Die drey Griechiſchen Trauerſpieldichter ſind die letzten in dieſer anſehnlichen Reihe geſetzgebender Barden. Ihre Werke ſind freylich in der Manier und Schreibart ſehr verſchieden; ſie kommen aber alle darinn überein, daß ſie die herrſchenden Grundſätze der Griechiſchen Religion, Politik und Sittenlehre predigen.

Aeſchylus, welcher der Zeitrechnung nach der erſte geweſen iſt, hat noch vieles von dem rohen Genie der erſten Zeiten an ſich. Seine Einbildungskraft und Sentimens waren groß; ſeine Schreibart rauh und abgebrochen, und von Homers Schreibart ſo ſehr verſchieden, daß man es mit Erſtaunen hören muß, wenn die Kunſtrichter einander immer nachſprechen, daß Homer ſein Muſter geweſen ſey. d) Seine Werke haben alle Merkmale eines erhabnen, originellen und unbearbeiteten Genies an ſich, welches keine andre Lehrerinn duldete, als die Natur. Er war ſelbſt ein großer Krieger, und ſein krie-

„quentiſſimo digreſſus.“ Wenn es übrigens der Mühe werth iſt, Kleinigkeiten in einer Fabel zu berichtigen, ſo kann man noch bemerken, daß Skopas nach dem Cicero dem Dichter die Hälfte der Belohnung gegeben hat: Quintilian läßt es unbeſtimmt.

d) Dieß findet man unten, Art. 20. weitläuftiger aus einander geſetzt.

kriegeriſches Genie äußerte ſich in Sujets, die groß und ſchrecklich waren. Daher ſind ſeine tragiſchen Gedichte voll von den ſchrecklichſten und furchtbarſten Thaten der griechiſchen Helden, welche die Seele mit Bewunderung, Schrecken und Erſtaunen erfüllen.

Sophokles erſchien nach ihm, mit einer ruhigen und gemäßigten Majeſtät. Er übertraf den Aeſchylus im Plan und in der Moral ſeiner Stücke. Denn die Kunſt der Geſetzgebung hatte itzt in Athen einen ſehr ſchnellen Fortgang. Kein Wunder alſo, daß der Schüler ſeinen Meiſter übertraf, da ihm der verbeſſerte Geſchmack ſeines Landes zu Hülfe kam, ſein Genie mehr zu erheben und zu erweitern. Allein die Götter und Helden Griechenlandes waren doch noch immer der Gegenſtand ſeiner Poeſie.

Euripides, aus dem Geſichtspunkte der Geſetzgebung betrachtet, hielt ſeinen Vorgängern das Gleichgewicht in Anſehung des Inhalts ſeiner Trauerſpiele; denn dieſer war noch immer von den Griechiſchen Göttern oder Helden hergenommen; er bemächtigte ſich aber dabey des Vortheils, welchen ihm der immer beſſere Zuſtand ſeines Vaterlandes gab. Denn die Philoſophie gelangte itzt zu ihrer Höhe; und der Dichter war ein Schüler eines Weltweiſen

vom ersten Range. Daher brachte Euripides die gesetzgebende Gewalt der Poesie zu ihrer höchsten Vollkommenheit, und äußerte dieselbe in einer solchen Menge von politischen und moralischen Lehren, daß er in dieser Kunst seine Vorgänger weit übertraf.

Von dieser Art waren also, die verschiednen Zeitalter des alten Griechenlandes hindurch, das gesetzgeberische Genie ihrer Gedichte, welche zu aller Zeit die herrschenden Grundsätze ihrer Religion, Sittenlehre und Politik enthielten, und so der natürliche Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit und Achtung wurden.

12. „Die Musik, im weitesten Verstande „genommen, das heißt, Melodie und Gesang, „entweder mit oder ohne den Tanz, (denn dieser wurde, wie wir unten sehen werden, c) einer wichtigen Ursache wegen, bald von den andern getrennt;) „machte ein wesentliches und „vorzügliches Stück bey der Erziehung ihrer „Kinder aus." Es sind sehr viele Stellen der Alten, die dieß überflüßig beweisen. Einige der vornehmsten können hier hinlänglich seyn. „Unter den Alten, sagt Plutarch, war die „Musik auf der Schaubühne unbekannt; sie „brauch-

c) Man sehe den funfzehnten Artikel.

„brauchten dieſe ganze Kunſt nur beym Got-
„tesdienſte und bey der Erziehung der Kin-
„der.“ [f]) Er giebt verſchiedne Beyſpiele einer ſolchen muſikaliſchen Kinderzucht in Sparta und Creta, und ſagt uns, „die Jugend wäre durch die Muſik angeführt worden, ſich jeder Unanſtändigkeit in Worten und Thaten zu enthalten, und Wohlſtand, Mäßigung und Ordnung zu beobachten.“ [g]) Und anderswo: „Die Muſik „war die Grundlage einer guten Erziehung; „denn ſie war mit Philoſophie, Sittenlehre und „Kriegskunſt verbunden. Achill wurde vom „Chiron unterwieſen, und ſpielte, und ſang „die groſſen Thaten der Helden.“ [h]) An einem andern Orte ſagt er uns, „die Spartaner hät-
„ten in ihren Liedern mit ihren verrichteten Hel-
„denthaten ſehr groß gethan; die Jugend wäre „ein Wiederhall ihrer Triumphslieder geweſen, „und hätte ſo ihren Vorſatz öffentlich bekannt, „den Muth ihrer Vorältern zu erreichen.“ [i])

So war die alte Muſik beſchaffen, auf die Erziehung angewandt. Sie war keine bloße

f) PLVTARCH. *de Muſica*, p. 1140.
g) E. d.
h) E. d.
i) PLVTARCH. *in vita* LYCVRGI.

Fertigkeit in der Kunſt zu ſpielen oder zu ſingen, wie man gemeiniglich mit Unrecht geglaubt hat, und wie ſie die Neuern oft aus Unwiſſenheit verlacht haben. Daher kam es, daß ihre größten Helden und Staatsmänner die Muſik, als einen weſentlichen Theil der Erziehung, ſtudirten. So wurde Perikles vom Damon unterrichtet, der ihn ebenfalls in der Philoſophie ſoll unterwieſen haben. [k]) So war Epaminondas in der Muſik vorzüglich geſchickt, wiewohl der Römiſche Schriftſteller, [l]) der uns dieſen Umſtand meldet, ſo redet, als ob er die Natur und den Umfang der Muſik unter den älteſten Griechen nicht kennte.

Plato beſtätigt dieſe Gründe, und ſetzt die beſondre Art der Erziehung, welche in dem alten Griechenlande gebräuchlich war, noch mehr aus einander. „Was iſt alſo die beſte Kinderzucht? Wird es nicht ſchwer ſeyn eine beſſere zu finden, als die, welche ſchon vorlängſt gebräuchlich war? Ein Theil derſelben iſt die Gymnaſtik, welche den Körper bildet; der andre die Muſik, welche das Herz bildet. Der Anfang der Erziehung müßte alſo mit der Muſik gemacht werden,

k) PLUTARCH. in PERICLE.

l) Cornelius Nepos, in der Einleitung zum Leben des Epaminondas.

den, wir begreifen unter der Muſik zugleich den Inhalt, die Worte oder den Geſang. Es giebt zwo Gattungen deſſelben, der wahre und fabelhafte. Man muß von beyden Gebrauch machen, allein von dem fabelhaften zuerſt. Doch müſſen die Fabeln ſorgfältig gewählt werden, damit das junge Herz, welches mit unanſtändigen Dingen bekannt geworden iſt, im erwachſenen Alter nicht nöthig habe, den erſten Eindrücken entgegen zu arbeiten.“ m) Er geht

m) PLATO *de Republ.* L. II. pag. 429. — Der Verf. der *Obſervations* glaubt, daß Hr. Brown hier viel zu weit gehe, und daß die Muſik bey der Erziehung der Alten kein weſentlicheres Stück geweſen ſey, als es die Tanzkunſt oder die Muſik ſelbſt bey der heutigen Erziehung iſt. Die Stelle des Plato ſcheint ihm zum Beweiſe der gegenſeitigen Meynung nicht gültig genug zu ſeyn. Plato, ſagt er, rede zuweilen mehr aus Einbildungskraft und nach ſeinen Lieblingsideen figürlich, als gründlich; denn es ſey einmal ſein Grundſatz geweſen, daß alles, was den Geſchmack und die Einbildungskraft verfeinere, auch die Leidenſchaften und moraliſchen Empfindungen verbeſſere, und dazu beytrage, ſein Ideal der Tugend, einen καλὸν κἀγαθὸν, zu bilden. Er glaubt daher nicht, daß in der angeführten Stelle Muſik, mit Poeſie verbunden, gemeynt werde. Und das ſcheint ihm eine Stelle des Ariſtoteles (*de Rep.* lib. VIII. cap. 5.) zu beſtätigen. Ihm ſcheint überhaupt der Gebrauch des Worts Muſik, in dem Verſtande, worinn es Dr. B. nimmt, bey den Alten bey weitem nicht allgemein geweſen zu ſeyn, welches ihm ſelbſt die aus dem Alcibiades des Plato oben angeführte Stelle wahrſcheinlich macht. — Was in den *Remarks* hierauf geantwortet wird, will ich, ſo wie

hernach zu einer ausführlichen Beſtimmung der Fabeln fort, die bey dem Geſchäfte der Erziehung

wie das vorige, ins Kurze ziehen. „Man könnte die Muſik in Abſicht auf die Erziehung bey den Alten für eben das halten, was ſie bey der unſrigen iſt, wenn es nicht aus ſo vielen Stellen zu beweiſen wäre, daß die Gedichte der Alten ihre Bibel geweſen ſeyn, daß man dieſelben auswendig und die Kinder unterrichtet hat, ſie hersagen zu können. Die gymnaſtiſchen Künſte waren eigentlich das, was ſich mit unſerm heutigen Tanzen vergleichen läßt — Zu den Zeiten des Plato verband man freylich mit dem Worte Muſik nicht mehr die Bedeutung der Poeſie und des Geſanges; aber damals nahm auch ſchon die Trennung der Poeſie und Muſik ihren Anfang. Daher mußte Plato die Bedeutung näher beſtimmen. Und im Alcibiades war es natürlich, daß dieſer, als ein junger Weichling, das Wort im neuern Verſtande brauchte, und daß Sokrates ihn an den alten Ruhm deſſelben zurück erinnerte.“

Es wird hier alles auf die alte Bedeutung des Wortes Muſik ankommen, welche Hr. B. vor allen Dingen hätte beſtimmen ſollen, die er aber nicht genug zu unterſcheiden ſcheint. Ich führe hier davon nur das Nothwendigſte an; man findet in allen Hülfsmitteln der alten Sprachkenntniß nähern Unterricht und Beweis. Die Alten ſcheinen die Uebung aller Seelenkräfte, und deren Geſchicklichkeit Muſik genannt zu haben; und dieſe nebſt der ganzen Wiſſenſchaft des Schönen, Anſtändigen und Nützlichen bedeutet es im weiteſten Verſtande. Dieß ſieht man offenbar aus einigen Stellen der Alten, und der Mann, den z. E. Ariſtophanes in den Weſpen σοφὸν καὶ μουσικὸν nennt, ſcheint mir eben das zu ſeyn, was dem Plato ein καλὸς ἀγαθὸς iſt; ein Mann von Geſchmack und Einſicht. Wenn Plato die Muſik der Gymnaſtik entgegen ſetzt, ſo nimmt er ſie in dieſem weiten Verſtande, als

hung brauchbar oder unbrauchbar ſind, und zeigt an, was zu nützen, und was zu verwerfen iſt. In einem ſeiner Geſpräche redet er wieder von den Ueberbleibſeln dieſer Art des Unterrichts, die ſelbſt zu ſeiner Zeit ſich noch bey der klügern Claſſe von Leuten fand; wiewohl damals die Muſik überhaupt genommen gänzlich verdorben war, wie wir unten ſehen werden. n) „Die Eltern vertrauen ihre Kinder Lehrmeiſtern an, und heiſſen denſelben, mehr Sorge tragen, ihnen eine geſittete Lebensart beyzubringen, als ſie in dem Buchſtaben und im Spielen der Cither zu unterrichten. So bald ſie die Buchſtaben kennen, und das, was ſie leſen, verſtehen können, ſo geben die Lehrmeiſter ihnen die Werke der beſten Dichter zu leſen und auswendig zu lernen, beſonders ſolche, worinn viele gute Vorſchriften, Erzählungen und Lobserhebungen ihrer ruhmwürdigen Vorfahren enthalten ſind; damit ein ſolcher Knabe von Nacheiferung angefeurt

als eine Bildung der Seele in eben dem Grade, wie dieſe eine Bildung des Körpers; und in eben dieſem Verſtande wurde ſie ſo ſehr empfohlen, und für ein ſo nothwendiges Stück der Erziehung gehalten. Wenn wir dieß annehmen, ſo war freylich die Poeſie, oder der Unterricht in den beſten Stücken der Dichter, und der Geſang, oder die Abmaung dieſer Stücke unter der Muſik bey der Erziehung mit begriffen. **Der Ueb.**

n) **Art. 34. 35.**

gefeurt werde, ihnen ähnlich zu werden. Ihre Lehrer in der Muſik bemühen ſich vornämlich, ihnen anſtändige Sitten zu geben, und dahin zu ſehen, daß ſie keine unanſtändige That begehen. Ueberdieß werden ihnen, wenn ſie die Cither ſpielen lernen, die Gedichte der beſten Poeten beygebracht. Dieſe ſingen ſie bey der Cither, und die Lehrer bemühen ſich, ſie mit dem Rythmus und der Harmonie vertraut zu machen, damit ſie ſanfter, deutlicher und harmoniſcher werden, und ſowohl durch ihre Reden als Handlungen nützen können." o)

Nach dieſer Methode der Kinderzucht iſt Plato's Anweiſung in dem Buche von den Geſetzen eingerichtet: „Der Geſetzgeber muß daher Sorge tragen, das Herz der Jugend ſo zu bilden, daß ihr Vergnügen und Mißvergnügen mit den Geſetzen und dem Geſchmack des reifern Alters übereinſtimme; und wenn es nöthig iſt, muß er den Dichter antreiben, die Handlungen tapferer und redlicher Männer zu beſchreiben, und dazu eine ſolche Harmonie zu wählen, die dem Inhalte am gemäßeſten iſt." p)

Eben daſelbſt giebt er einen beſondern Grund für dieſe Art der Erziehung an: „weil die Seele „der

o) PLATO *in* PROTAGORA pag. 199.
p) *de Legibus* L. II. pag. 578.

„der Kinder nicht zur Aufmerkſamkeit auf ernſt-
„haften Unterricht aufgelegt iſt, ſo muß man
„die anmuthige Einkleidung des Geſanges brau-
„chen.“ 9) Er geht hernach zu den beſondern moraliſchen Lehren fort, welche der Dichter und Tonkünſtler nach den Grundſätzen eines weiſen Geſetzgebers einzuſchärfen hat.

Da alle dieſe angeführten Stellen deutlich und entſcheidend ſind, ſo können wir hier einem Irrthum des vortreflichen Montesquieu begegnen, der aus einem Mißverſtändniß der wahren Beſchaffenheit und des rechten Umfangs der alten Muſik entſtand. Er glaubt mit ſo vielen andern, daß ſie (nach der neuern Bedeutung des Worts) bloß in der Melodie beſtanden habe. Wenn er alſo auf die Unterſuchung kömmt, warum die alten Griechen die Muſik ſo allgemein bey Erziehung der Kinder brauchten, ſo ſagt er: „Da ſie ein kriegriſches Volk, und daher in „Gefahr waren, in eine wilde Lebensart zu „verfallen, ſo brauchten ſie die Muſik, als „das beſte Mittel, ihr Gemüth zu einer ruhigen „Faſſung zu gewöhnen, weil doch die Muſik un-„ter allen ſinnlichen Vergnügungen am wenig-

ſten

9) *Ibid.*

„sten fähig ist, das Herz zu verderben.“ [r]) Und das ist freylich wahr, daß die Griechen dieß als eine von den heilsamen Wirkungen ansahen, welche die Erlernung der Musik begleiteten. [s]) Wir sehen aber itzt, daß der Grund noch tiefer zu suchen ist; daß die Musik im ältesten Verstande nicht bloß Melodie, sondern auch Tanz und Gesang enthielt; daß sie die einmal beliebte Einkleidung aller herrschenden Grundsätze ihrer Religion, Sittenlehre und Politik, und folglich das natürliche und wichtigste Werkzeug oder Mittel bey ihrer Erziehung der Kinder war.

Dacier begeht denselben Irrthum in Absicht auf die wundervolle Wirksamkeit der Musik bey der Erziehung der Arkadier, und den nachtheiligen Mangel derselben bey den Einwohnern von Cynäthe, wovon Polybius und Athenäus Nachricht geben. „Wenn Polybius,„ sagt

r) *L'Esprit des Loix* L. IV. c. 8. — Montesquieu will die große Achtung für die Musik aus dem Nationalcharakter der Griechen erklären, und setzt diese Kunst zwischen den Leibesübungen und den ernsthaften Wissenschaften in die Mitte, um zu verhindern, daß sie durch jene nicht zu wild, und durch diese nicht zu sehr ermüdet würden. Man braucht diese Erklärung nicht, und die Schwierigkeiten heben sich weit leichter, wenn man das Wort Musik in seiner weitläuftigsten Bedeutung nimmt, welche ich oben (Anmerkung m.) angegeben habe. Der Ueb.

s) [illegible] *de Rep.* L. III. p. [illegible]

ſagt er, „ſo von der Muſik ſpricht, und dem „Ephorus Schuld giebt, er habe etwas ſehr „unanſtändiges behauptet, da er geſagt hätte, „dieſe Kunſt ſey nur zur Täuſchung der Men„ſchen erfunden: was können wir denn nicht „vom Trauerſpiel ſagen, welchem die Muſik „nur eine geringe Zierde giebt, und welches „die Muſik ſo weit übertrifft, als die Sprache „über unartikulirte und unbedeutende Töne „ſteht.„ t) Dacier ſetzt hier augenſcheinlich voraus, daß die alte Muſik, die ſolche Wunder bey der Erziehung der Arkadier that, nichts mehr als bloße Melodie oder unbedeutender Schall geweſen iſt. Allein die Nachricht, welche Polybius und Athenäus von der muſikaliſchen Erziehung der Arkadier geben, beſtätigt alles, was wir behauptet haben, und beweiſt, daß ſie in der Anwendung der vereinten Kräfte des Tanzes, der Melodie und des Geſanges beſtanden hat.

Voſſius leitet aus eben der falſchen Meynung viel Unrichtiges in ſeinem vierten Buche von der innern Beſchaffenheit der Künſte her; u) und läßt ſich von dieſem Grundirrthum durch ſeine

t) Dacier in der Vorrede zu ſeiner überſetzten Poetik des Ariſtoteles

u) *De Poetarum Artium Lib. IV.*

ſeine ganze Abhandlung von der Muſik leiten. Man wundert ſich vielleicht, wie ſich ein ſolcher Hauptfehler in die Schriften dieſer groſſen Leute eingeſchlichen hat; ich muß daher zu ihrer Vertheidigung hier bemerken, daß Ariſtoteles und einige ſpätere Schriftſteller von der Muſik als von einer Kunſt reden, die von der Poeſie getrennt iſt. Es war alſo natürlich genug, daß die angeführten Schriftſteller ihre Begriffe von der alten Muſik aus dem groſſten griechiſchen Kunſtrichter hernahmen. Woher es aber gekommen iſt, daß Ariſtoteles von dieſen Künſten, als von zwo verſchiednen redet, welche die ältern Schriftſteller als eine einzige anſahen, das wird ſich unten deutlich zeigen laſſen, w) wo wir ſehen werden, daß zu den Zeiten des Ariſtoteles ſchon eine Trennung der Melodie und des Geſanges vorgegangen iſt, daß die erſtere den Namen Muſik behalten hat, und die letztere Poeſie genannt iſt.

13. „Die Muſik, im weiteſten Verſtande „genommen, erhielt eine groſſe und allgemeine „Gewalt über die Gemüther und Handlungen „der alten Griechen.„ Ich glaube, unſre Gründe haben itzt ſchon ſo viel Gewicht erhalten, daß

w) S. Art. 35.

daß dieſe Wahrheit ein unſtreitiges und gewiſſes Anſehen haben wird, ob ſie gleich lange ſchon von vielen als ein unglaubliches Paradoxon angeſehen iſt. — Wie, oder woher eine ſo allgemeine Liebe zur Muſik in Griechenland entſtanden ſey; oder wie ſie nach ihrer Entſtehung eine ſo allgemeine Aufnahme in der wichtigen Sache der Erziehung gefunden habe; oder wie ſie nach dieſer Aufnahme ſo mächtige Wirkungen in der Seele hervorbringen können, wenn ſie in bloßer Melodie beſtand; — das ſind Fragen, welche verſtändige Leute aufgeworfen, und blinde Verehrer des Alterthums ſehr ſchwach beantwortet haben. Denn die gewöhnliche Antwort iſt, daß ihre Muſik (ihre Melodie nämlich) ſo weit vor der unſrigen den Vorzug gehabt hat, daß alle ihre wunderbaren Wirkungen aus ihrer weit höhern innern Vortrefflichkeit gefolgt ſind. Es iſt aber im Gegentheil klar, daß wir von ihrer beſondern Einrichtung nichts wiſſen; daß wir keinen genauen oder brauchbaren Begriff von ihren Setzarten, ihren Tonarten, noch von der Bauart ihrer Inſtrumente haben; ſondern daß wir durch Nebenbeweiſe dieß ausmachen können, daß ihre Melodie etwas ganz Einfaches und Ungekünſteltes geweſen iſt; ſo, daß Staatsleute, Kriegsmänner und Barden,

welche eigentlich andre Geſchäffte hatten, ſie ſetzen konnten; und ſo, daß Hohe und Niedrige, Kinder und Männer, die mit andern Beſchäfftigungen des Lebens zu thun hatten, ſie lernen und ausüben konnten. Und hiedurch werden wir bewogen, zu glauben, daß alle die Wirkungen, welche aus der bloßen Melodie entſtanden, von ihrem Rhytmus oder Zeitmaaß hervorgebracht, und durch die früh gelernte Verbindung gewiſſer Affekten und Töne, und durch beſtändige Gewohnheit verſtärkt ſind, wodurch ſie eine Art von natürlicher Sprache der Leidenſchaften wurde. *) Man ſieht ferner, daß die Melodie nur einen Theil der alten Muſik ausmachte, und daß die Verſe oder der Geſang ihr wichtigſtes und weſentlichſtes Stück war. Um aber den Urſprung und die Verbindung ihrer Melodie mit dem Geſange völlig und deutlich einzuſehn, mußten wir zurück gehen, und unſre Unterſuchungen bey der erſten Periode einer

*) Hiezu kömmt noch, wie der Verf. der *Obſervations* bemerkt, daß die Griechen eine ganz eigne Denkungsart, eine ſehr lebhafte Einbildungskraft, heftige Leidenſchaften, und ſehr empfindliche Nerven hatten. Indeß muß man allemal die Erzählungen von den wundervollen Wirkungen der Muſik mit gehöriger Einſchränkung verſtehen; denn die Griechen ſelbſt, ſowohl als ihre Schriftſteller, waren ſehr für das Wunderſame, und ſetzten alles in das ſtärkſte Licht.

einer wilden Lebensart anfangen, worinn alle Keimen und Grundlagen einer gesitteten Gesellschaft in ihrer natürlichen und rohen Beschaffenheit erscheinen. Diese Methode der Untersuchung hat uns eine verwickelte und dunkle Sache deutlich und sichtbar gemacht. Wir wissen nun, daß Melodie, Tanz und Gesang anfänglich in Verbindung waren, daß Zeitmaaß, Rhytmus und Numerus daraus natürlich folgten; daß in den ersten Zeiten Griechenlandes die Aemter eines Gesetzgebers und Barden sehr oft und natürlicher Weise beysammen waren; daß daher ihre ersten Geschichte, Gesetze und Orakel natürlich in Versen geschrieben wurden; daß ihre gottesdienstlichen Gebräuche von selbst, und ohne gewisse Verordnung, mit Melodie, Tanz und Gesang verrichtet und begleitet wurden; daß die verschiednen Perioden der Sittenverbesserung hindurch ihre Gedichte immer mehr von gesetzgebender Art wurden; daß dieselben alle großen Thaten ihrer Götter und Helden enthielten, und in diesen wiederum die herrschenden Grundsätze ihrer Religion, Sittenlehre und Politik; daß die Musik, im weitesten Verstande einen wesentlichen und hauptsächlichen Theil ihrer Erziehung der Kinder ausmachte, da sie das angenehmste und wirksamste Mittel war,

den zarten Gemüthern alle wichtige Vorſchriften des Lebens einzuflößen. — So natürlich entſtand die Muſik in Griechenland, ſo kam ſie in ſehr große Aufnahme; und aus dieſer Vorſtellung von ihrer innern Beſchaffenheit und ihrer allgemeinen Aufnahme muß ihr allgemeiner Einfluß nothwendig folgen. „Denn wie viel mußte „nicht eine frühe und beſtändige Gewohnheit, und „die unwiderſtehliche Macht des Beyſpiels, durch „die allgemeine Ausübung aller Bürger des „Staats unterſtützt, welche in ihrer Kindheit „eben die Eindrücke erhalten hatten, für Ge„walt haben! Und da alles, was angenehm, „groß und wichtig iſt, durch dieſes Mittel vor„getragen wurde, ſo mußten bey den Völkern „von Griechenland ſo ſtarke Eindrücke entſte„hen, welche natürlich die dauerhafteſten und „ſolche Wirkungen hervorbrachten, welche in „der Folge keine Vorfälle des Lebens ſo leicht zu „ſchwächen oder auszulöſchen vermögend „waren.„

Aus dieſen Grundſätzen können wir ſehr leicht einige von den ſo geprieſenen Wirkungen der alten Muſik erklären, welche nach der gemeinen Deutung des Worts der Verlachung neuerer Kunſtrichter ausgeſetzt geweſen ſind.

Wir

Wir lesen, daß die alte Musik so viel Gewalt gehabt hat, daß zu der Zeit, da Agamemnon bey der Belagerung von Troja war, der absichtvolle Aegisth die Clytemnestra nicht verführen konnte, bis er den Tonkünstler aus dem Wege geschafft hatte, der im Pallaste geblieben war. Diese Erzählung hat alles Ansehen einer Hyperbel und Fabel, wenn wir unter Musik nichts weiter, als Melodie verstehen. Wenn wir aber den Tonkünstler als einen solchen Mann ansehen, dergleichen er in der That war, als einen Mann der Grundsätze der Religion und Moral vortrug, wenn wir annehmen, daß er die große Pflicht der ehelichen Treue mit der vereinten Gewalt der poetischen Beredsamkeit und des Gesanges einschärfte, und sie einer Person einschärfte, deren Erziehung sie solcher Eindrücke fähig gemacht hatte; so verschwindet das fabelhafte Ansehen, und wir sehen, daß man keine beßere Methode erdenken können, die so wirksam zur Erhaltung der Tugend eines schwachen Frauenzimmers gewesen wäre. *)

*) Der Verf. der *Observations* erinnert hier, daß es kein Tonkünstler, sondern ein Barde oder Poet gewesen sey; und auch hiebey verlöre Dr. B. wenig, wiewohl ἀοιδὸς doch wohl mehr sagen will, und zugleich einen Sänger

Man erzählt uns ferner, daß einige Jünglinge, vom Wein erhitzt, ein sittsames Frauenzimmer überfallen und ihre Ehre hätten rauben wollen; es sey aber ein geschickter Tonkünstler vorbeygegangen und habe in der dorischen Tonart gespielt; darüber wären sie ganz beschämt geworden, und hätten von ihrem Unternehmen abgelassen. a) Dieß hat nach unsern heutigen Begrif-

ger andeutet. Die *Reviewers* wollen in der Beurtheilung dieser Schrift die ganze hier erzählte Geschichte leugnen, und sagen, der Barde hätte die Liebe der Römainn zu gewinnen gewußt, und deswegen hätte ihn Aegisth entfernt. Sie berufen sich auf ein Zeugniß aus einer Sammlung alter griechischer Fragmente: „Φυλακα γαρ η Κλυταιμνηστρα τινα των μουσικων, ἐν [illegible] ὁ Αγαμεμνων. τουτον [illegible] ὁ Αιγισθος. Allein wider dieses Zeugniß, das außerdem nicht sehr erheblich ist, kann man nicht nur die Stelle beym Homer anführen: (*Odyss.* γ. v. 270.) sondern auch eine beym Strabo, welcher eben die Stelle aus der Odyssee zum Beweise für die Nützlichkeit der Dichter braucht, (Lib. I pag. 29. ed. Amst. 707. fol.) und beym Athenäus *Deipnosoph.* L. I. p. 14. — Der Ueb.

a) Diese Erzählung ist in den Nachrichten von Martin Scriblerus (Cap. 6. S. Popens Werke) lächerlich gemacht. Allein das Lächerliche gründet sich auf einen völligen Mißverstand und auf eine irrige Vorstellung von der wahren Beschaffenheit der alten Musik. Anm. des Verf. — In den *Observations* wird über den Gebrauch, den unser Verf. von dieser Erzählung macht, nicht wenig gespottet, und in den *Remarks* wird dieser Spott nicht gar zu bescheiden beantwortet. Ich halte die Sache selbst nicht für erheblich genug, um diesen Streit der Länge nach einzurücken.

Er

Begriffen noch mehr das Ansehen einer Fabel; wenn man aber die Sache selbst richtig erklärt, so verschwindet alles Lächerliche und Wunderbare. Denn ein jeder verschiedner Inhalt hatte auch eine verschiedne Tonart, die ihm eigen war. Dies sieht man aus dem Plato: „Man „muß die Melodie nach dem Inhalt und nach „den Worten, nicht aber diese nach der Melo„die und Harmonie einrichten. — Ich will mich „hierüber noch weiter mit Damon unterreden, „was für Füsse oder Zeitmaaß am geschicktesten „sind, die Unanständigkeit, Trägheit, aus„schweifende Thorheit und andre Laster auszu„drücken, und was für ein Zeitmaaß sich am „besten zu den ihnen entgegenstehenden Tugen„den schickt. — Eben daher erhalten Rhytmus „und Zeitmaaß so viel Gewalt in der musikali-

Er läuft darauf hinaus, daß der Tonkünstler, der dieß Wunder soll verrichtet haben, vom Jamblichus αὐλητρις und vom Quintilian *Tibicina* genannt wird, und daß es also ungereimt scheint, einen, der die Flöte spielt, zu gleicher Zeit singen zu lassen. In der Beantwortung wird die Möglichkeit, bey den Flöten der Alten zugleich zu singen, weitläuftig vertheidigt; die daselbst angeführten Stellen aber z. E. aus dem Virgil: Incipe Maenalios mecum mea *tibia* versus, u. a. m. beweisen nichts. Soll der Flötenspieler nun ja gesungen, und nicht bloß durch den Charakter seiner Melodie so viel ausgerichtet haben, so nehme man etwa an, daß er sich selbst Ritornelle gespielt hat. Doch wie gesagt, die ganze Sache bedeutet wenig. Der Ueb.

„schen Kinderzucht, und erweisen ihren mächti-
„gen Einfluß auf die Leidenschaften der Seele.“ y)
Es ist also offenbar, daß der Geschichtschreiber, indem er uns erzählt, daß der Tonkünstler die jungen Schwärmer durch die Dorische Tonart zähmte, so viel sagen will, daß die Melodie von einer poetischen Ermahnung begleitet gewesen ist, die sich für das Zeitmaaß schickte. Und diese konnte nichts anders seyn, als eine Ermahnung zur Bescheidenheit und Mäßigung. Diese erhielt die gefällige Einkleidung der Melodie und des Gesanges, wurde an Leute gerichtet, die vermöge ihrer Erziehung ihre Gewalt fühlen mußten, und konnte also schwerlich der gehofften Wirkung verfehlen, obgleich ihre Unmäßigkeit aller Aufmerksamkeit Eintrag gethan hatte.

Man meldet uns mehr ähnliche Wirkungen der alten Musik, welche wir hier nicht anführen dürfen, weil sie alle aus eben dem Grundsatze können hergeleitet werden. Die bekannte Sage von dem Einflusse dieser Kunst auf wilde Thiere, Hölzer und Steine kam aus den unwissenden und fabelhaften Zeiten; man kann also aus ihr mit Grunde nichts schließen, als die

y) PLATO *de Republ.* L. III. p. 437. f.

die Gewalt der Muſik über die Gemüther unwiſſender und erſtaunter Wilden.

Auf dieſe Weiſe ſcheint die ſo geprieſene Gewalt der alten Griechiſchen Muſik natürlich und vollſtändig erklärt zu ſeyn. Zur Beſtätigung dieſer Auflöſung können wir uns endlich noch auf die wilden Völker berufen, bey welchen unſre Unterſuchung anfieng. Denn auf eine in aller andern Abſicht ähnliche Art, nur die Geſetzgebung und Wiſſenſchaften ausgenommen, ermuntern ſie einander, durch den frühen und beſtändigen Gebrauch der Melodie, des Tanzes und Geſanges zur Tapferkeit im Streite, zur Standhaftigkeit in Martern und im Tode. [2]) Und man findet es durch die Erfahrung bewährt, daß dieſe Erziehung einen ſo großen Einfluß hat, daß der Kriegsgeſang und Todesgeſang ganze Heere in eine Art von Wuth und Verhärtung ſetzen, worüber alle erſtaunt ſind, welche ihre Gewalt geſehen, aber nie empfunden haben.

2) Lafiteau, am angeführten Orte.

Sechſter Abſchnitt.

Von dem Fortgange der Muſik in Griechenland.

Da wir itzt den Urſprung, die Beſchaffenheit und Gewalt der alten griechiſchen Muſik erklärt haben; ſo wollen wir zu einer ähnlichen Anwendung der übrigen Artikel des vierten Abſchnitts fortgehen. Wir werden dabey den verſchiednen Fortgang dieſer Kunſt in Griechenland zu erläutern ſuchen, und ihr durch ihre verſchiednen Annäherungen zur Vollkommenheit bis zu ihrem endlichen Verderbniß und Verfall nachgehen.

14. „Der Tanz wurde vom Geſange getrennt, „und wurde, mit oder ohne Melodie, für ſich „eine eigene Uebung oder Kunſt, unter dem Na„men Gymnaſtik, um ihre Stärke und Be„hendigkeit des Körpers zu vermehren, und da„durch im Kriege unüberwindlich zu werden.“ Dieß war eine natürliche Folge ihrer kriegeriſchen Denkungsart, aus dem Grunde, den wir oben angeführt haben. a) Und daß dieß der wirk-

a) Siehe oben Abſchn. IV. Art. 14.

wirkliche Urſprung der Gymnaſtik geweſen iſt, ſehen wir deutlich aus Plato's Buch von den Geſetzen, wo er erſtlich von den drey nothwendigen Theilen zu einem vollkommnen Chor, Melodie, Tanz und Geſang, redet, und hernach den Urſprung der Gymnaſtik davon herleitet. „Iſt das nicht die erſte Grundlage der Gymnaſtik, daß jedes Geſchöpf mit einem natürlichen Triebe zu ſpringen und zu hüpfen geboren iſt? Der Menſch aber, der eine Empfindung des Rhytmus und des Wohlklanges erhalten hat, bildete natürlich ſeine Bewegungen zum Tanz; die Melodie brachte den Rhytmus hervor, und dieſe beyden Stücke zuſammen genommen machen die Gymnaſtik aus. — Denn wir nennen das Gymnaſtik, wenn der Tanz auf eine ſo künſtliche Art angewandt wird, daß man dabey die Kräfte des Körpers verbeſſert.“ Daß dieſe Kunſt von den alten Griechen zum Dienſte des Staats und zum Kriege angewandt wurde, iſt bekannt genug; braucht es indeß einen Beweis, ſo wird eine andere Stelle deſſelben Verfaſſers es hinlänglich beſtätigen. „Nach dieſem Unterricht (in der Muſik) ſenden die Eltern ihre Kinder zu den Lehrern der gymnaſtiſchen Schulen, damit ſie eine Feſtigkeit des Körpers erhalten, welche einer wohlgebildeten

Seele ſehr zu ſtatten kömmt, und ſo in den Stand geſetzt werden, die Beſchwerden des Krieges zu ertragen. " c)

Eben ſo deutlich finden wir den Grund und Fortgang der Gymnaſtik beym Lucian. Die Spartaner, welche die Tanzkunſt vom Caſtor und Pollux gelernt hatten, gehen mit abgemeſſenen Schritten, beym Schall der Flöten in die Schlacht. Ihre Uebung in der Muſik verminderte den Fleiß nicht, welchen ſie auf den Gebrauch der Waffen wandten. Ein Flötenſpieler ſaß in der Mitte, ſpielte, und ſchlug den Takt mit dem Fuße; und man gieng nach dieſem Takt mit allerley kriegriſchen Bewegungen einher. d)

Um

c) PLATO, in *Protagora*, pag. 199.

d) LUCIAN. *de Saltatione*, §. 10. *Opp.* T. II. p. 273. I. *ed Reitz.* — Wenn man die Stelle ſelbſt anſieht, ſo iſt darinn von dreyerley Tanzart die Rede. Das, was ſie vom Caſtor und Pollux gelernt hatten, hieß καρυατίζειν, und war ein feſtlicher Tanz zur Ehre der Diana. Die zweyte Tanzart war die abgemeſſne Bewegung, womit ſie in den Krieg giengen. Die dritte beſchloß ihre Kampfſpiele, und war anfänglich eine kriegriſche Bewegung, bald hernach aber tanzmäßiger und lebhafter, (χορευτικὰ) des Bacchus und der Venus würdig. Der Verfaſſer ſcheint dieß, vielleicht aus Eifer für ſeine an ſich richtige Meynung, nicht recht unterſchieden zu haben. Die Ueb.

Um dieſe deutlichen Beweiſe noch mehr zu beſtätigen, können wir ein anders Beyſpiel eines kriegriſchen Tanzes hinzuſetzen, welches der Einführung der Gymnaſtik von allen Arten am nächſten kömmt, deren das Alterthum Erwähnung thut. Xenophon beſchreibt einen von dieſen Tänzen auf folgende Art: „Als das Gaſtmahl zu Ende war, und man den Opferwein verſchüttet und den Hymnus geſungen hatte, fiengen zween Thrazier in voller Rüſtung nach dem Schall der Flöte zu tanzen an. Sie giengen mit den Schwerdtern eine Zeitlang auf einander los, und einer von ihnen fiel verwundet zur Erden. Die Paphlagonier erhuben darüber ein großes Geſchrey. Der Sieger zog ſeinem Gegner die Kleider aus, und gieng mit einem Siegsgeſange davon.“ [e]) Dieß hat ſchon eine nahe Verwandſchaft mit den gymnaſtiſchen Uebungen in ihren weſentlichſten Umſtänden; allein die urſprüngliche Geſtalt des Tanzes wurde dabey noch beybehalten.

Wir ſehen alſo ganz deutlich den Urſprung der Gymnaſtik. Sie war nämlich nichts anders, als ein Theil des muſikaliſchen Feſtes eines wilden Volks; aber davon hernach getrennt,

e) XENOPHON, *de Expeditione Cyri.*

trennt, um zu Kriegsübungen angewandt zu werden. Aus Mangel dieſer Einſicht nennt Voſſius, nebſt andern Schriftſtellern, den Tanz einen Theil der Gymnaſtik, anſtatt die Gymnaſtik als eine Tochter des Tanzes anzuſehen. f)

Wir können hier ferner bemerken, daß dieſer Begriff von der Gymnaſtik, wenn man ſie urſprünglich als eine Tochter der muſikaliſchen Kunſt anſieht, eine Schwierigkeit erläutert, welche mit jeder andern Erklärung davon verbunden iſt. So ſagt ein neuer Schriftſteller: „Die Uebung im Springen wurde in dem Pen„tathlon von Flöten begleitet, welche Pythiſche „Melodien ſpielten, wie uns Pauſanias berich„tet. Woher dieſe Gewohnheit ihren Urſprung „hat,

f) VOSSIUS, *de Natura Artium* Lib. I. cap. 3. — Die Begriffe des Verfaſſers von der Gymnaſtik bedürfen einiger Berichtigung. Er ſcheint den Tanz der Alten, als Geſtikulation und Geberdenſprache, von dem gymnaſtiſchen Tanze, als Leibesübung, nicht genug zu unterſcheiden. Jener war anfänglich mit der Muſik verbunden, nicht aber der letztere. Uber die Natur der alten Gymnaſtik will ich mich hier nicht einlaſſen; man kann davon den MERCURIALIS *de arte gymnaſtica*, des PET. FABRI *Agoniſticon* im Grondviſchen Theſaurus, Vol. VIII. eine Abhandlung für la Gymnaſtique des anciens in den *Memoires de l'Acad. des Inſcr.* und andre hieher gehörige Schriften nachſehen. — Der Ueberſ.

„hat, kann ich nicht ſagen; und der Grund,
„den Pauſanias davon angiebt, welcher gewiß
„nicht der wahre iſt, kann uns auf die Gedan-
„ken bringen, daß die Alten davon eben ſo we-
„nig gewußt haben, als wir.“ [s]) Allein nach unſerm Grundſatze zeigt dieſer Gebrauch für ſich ſelbſt den Grund ſeiner Entſtehung. Es iſt offenbar, daß die Melodie bey der erſten Einrichtung der gymnaſtiſchen Künſte einen Theil von ihnen ausgemacht habe; dieſer Theil kam in der Folge der Zeit bey den andern Uebungen aus dem Gebrauch; er wurde aber bey der Uebung des Springens im Pentathlon beybehalten.

15. „Nach einer gewiſſen Zeit der Verbeſſe-
„rung wurde der zuſammengeſetzte Charakter ei-
„nes Geſetzgebers und Barden getrennt, und
„war ſelten mit einander verbunden.“ Dieſe Trennung mußte, wie wir oben gezeigt haben, aus dem abnehmenden Enthuſiasmus und den zunehmenden Geſchäfften der Regierung von ſelbſt folgen. Und dieß war der natürliche Urſprung der Barden, oder ἀοιδοι, des alten Griechenlandes, von deren Amte und Kunſt ein neuer

s) S. Weſt's Engliſche Ueberſetzung des Pindar, in der Vorrede.

neuer gelehrter Schriftſteller h) einen in vieler, obgleich nicht in allen Stücken richtigen Begriff gegeben hat. Von der urſprünglichen Würde und Wichtigkeit ihres Amts in den älteſten Zeiten macht er ſich keine richtige Vorſtellung, weil er deſſen wahren Urſprung und vormalige Verbindung mit dem Amte eines Geſetzgebers nicht kannte. Er ſtellt ſie blos als umherwandernde Tonkünſtler vor, die in den Häuſern der Großen wohl aufgenommen wurden. Dieß waren ſie auch wirklich in ſpätern Zeiten, als die Trennung ſchon längſt erfolgt war, und da wurde ihr Amt mehr eine Sache des Vergnügens, als des Nutzens. Da aber in den erſten Zeiten die Geſetzgeber ſelbſt oftmals Barden waren, ſo konnte bey der erſten Trennung des Charakters die bekannte Wichtigkeit und der ſtarke Eindruck ihres Amts ſie zu nichts anders machen, als zu Gehülfen der obrigkeitlichen Perſonen, in dem großen Geſchäffte, das Volk zu regieren. Hievon haben wir in der Republik Sparta, welche alle ihre vormalige Einrichtung am reinſten und unveränderlichſten beybehielt, ein deutliches Beyſpiel. Es entſtand in derſelben eine gefährliche Empörung, und konnte

h) *Enquiry into the Life and Writings of* HOMER pag. 116 ff.

konnte von der Obrigkeit nicht gestillt werden, bis der Barde Terpander kam, und auf ihrem öffentlichen Versammlungsplatze spielte und sang. i)

Hesiodus, welcher selbst diese Würde bekleidete, hat uns eine schöne Beschreibung von ihrem Amte und Ansehen gegeben. Da dieselbe die hier gegebne Erklärung sehr bestätigt, so will ich sie der Länge nach übersetzen, nebst seinem Gemählde von der Obrigkeit, mit welcher der Barde gemeinschaftlich für die gemeine Wohlfahrt arbeitet, als eine Person vom zweyten Range in der Republik:

„Daher sind die Fürsten wachsam, den Beeidigten Recht im Gerichte zu schaffen, und die Leidenschaften durch überzeugende Reden zu lenken. Das Volk verehrt ihn als einen Gott, wenn er durch die Stadt geht. — Die Fürsten kommen vom Jupiter; die Barden von den Musen und dem Apoll. Glücklich ist der Mann, den die Musen lieben; seine Lippen fließen über von süßen und sanften Tönen. Ist Jemand, der in seiner Seele einen geheimen nagenden Kummer

i) Man findet diese Nachricht beym Suidas unter diesem Artikel, wo er von der Lesbischen Singart redet.

mer fühlt; ſo darf der Barde, ein Diener der Muſen, nur das Lob der alten Helden und der Götter anheben, die im Olymp wohnen; ſogleich vergißt er ſeinen Kummer, und fühlt ſein Herzeleid nicht mehr. — Seyd mir gegrüßt, Jupiters Töchter! begeiſtert mich mit eurem mächtigen Geſange!" k)

Es kömmt mir wahrſcheinlich vor, daß das urſprüngliche Anſehen der Barden ſich allemal in freyen Staaten länger erhielt, als unter deſpotiſcher oder königlicher Regierung. Denn an dem Hofe des Alcinous, zur Zeit der Helden Homers, war es ſchon ein abhängiger Charakter geworden, wie wir aus der Beſchreibung des Demodokus ſehen. l) Den Grund davon ſieht man leicht; die Form der Republik leidet eine vereinte Aeußerung der Gewalt und des Anſehens jeden Standes; unter der deſpotiſchen Herrſchaft wird der Einfluß dieſer mannichfaltigen Gewalt von dem unumſchränkten Willen eines Einzigen eingeſchränkt. Wir werden den Charakter eines Barden in ſeiner angeſehnen Geſtalt in den erſten Zeiten andrer wilden Völker wiederfinden. m)

16. „In

k) HESIOD. *Theogon.* v. 88 — 104.
l) *Odyſſ.* 8.
m) S. unten den VIII Abſchnitt.

16. „In der Folge der Zeit und beym Fort„gange der Verbeſſerung in der bürgerlichen Ein„richtung und in den Künſten entſtand eine „Trennung der verſchiednen Arten des Geſan„ges. In den erſten Zeiten lagen ſie unter „einander verworren, und in einerley Zuſam„menſetzung immer ſo vermiſcht, wie Neigung, „Enthuſiasmus, oder andere Veranlaſſungen „es erfoderten.“ — Dieſer Umſtand iſt offenbar genug aus dem Verzeichniß, welches wir ſchon von den Schriften der älteſten Griechiſchen Barden gegeben haben. Denn daraus ſehen wir, daß ſie die Felder der Poeſie und des Geſanges durchſtreiften, ohne ihren Arbeiten eine beſtimmte oder regelmäßige Form zu geben. Dieſe waren wohl gemeiniglich eine ungefähre Miſchung von Hymne, Geſchichte, Fabel und Götterlehre, welche der begeiſterte Barde in geſetzgebenden Geſängen vortrug, ſo wie es allerley Gelegenheiten und Veranlaſſungen an die Hand gaben, und nach den Erforderniſſen oder Fähigkeiten der umſtehenden Zuhörer. — „Allein wiederholte Uebungen und „Verſuche brachten eine künſtlichere Art hervor, „und ſo nahmen nach und nach die verſchiednen „Gattungen der Poeſie ihre regelmäßige Form

„an. " — Der Beweis hievon wird ſich aus den folgenden Artikeln ergeben.

17. „Hymnen oder Oden wurden verfer„tigt, und von ihren Verfaſſern an feyerlichen „Tagen abgeſungen." Dieſe Art des Geſangs hat vorzugsweiſe, und mit Ausſchließung jeder andern den Namen der lyriſchen Poeſie erhalten. *) Dieß darf uns nicht wundern, wenn wir bedenken, daß ſie ihrer Natur nach zuerſt muß entſtanden ſeyn, zuerſt eine gewiſſe Form erhalten haben, und ihrer eigenthümlichen Beſchaffenheit nach mit der Melodie länger

*) Der Einwurf in den *Obſervations*, daß die Hymnen der Alten von der eigentlichen lyriſchen Poeſie, ſowohl in Anſehung der Form als des Inhalts, verſchieden geweſen wären, ſcheint mir ungegründet zu ſeyn, ſo wie die Vermuthung ihres Verfaſſers, daß der Herameter eher gewöhnlich geweſen wäre, als die unregelmäßige lyriſche Versart. In den *Remarks* wird daher mit Recht dieſe Vermuthung für widernatürlich erklärt, und in Anſehung des Herameters folgende Stelle des Proklus benm Photius angeführt: „Terpandrum vero nomon abſolviſſe apparet, cum adhibuiſſet heroicum carmen — — Phrynes vero Mytilenus novam rationem commentus eſt; hexametrum enim cum ſoluto carmine conjunxit." PHOTIVS. *Biblioth.* p. 982. *ed. Hoeſchelii.* Von andern angeblichen Erfindern des Herameters ſehe man FABRICII *Biblioth. Gr.* Lib. I. cap. 24. p. 150 ſ. Dieſer Gelehrte iſt der Meynung, daß man dem delphiſchen Orakel den Urſprung dieſes Sylbenmaaßes zuſchreiben müſſe. Ueberſ.

ger und allgemeiner mußte verbunden bleiben, als irgend eine andre Art.

Sie entstand zuerst; denn es war für ein wildes Gemüth natürlich, sich in plötzlichen Ausrufungen der Freude oder Traurigkeit der Liebe, der Rache oder des Kummers auszulassen, ehe man Mittel oder Zeit finden konnte, die Gelegenheiten dieser starken Empfindungen nach der Länge zu erzählen. Sie mußte zuerst eine gewisse Form erhalten, weil sie den kleinsten Umfang und den einfachsten Plan hat. Sie mußte, mit der Melodie verbunden, länger und allgemeiner fortdauren, als irgend eine andre Art, weil das bey ihr das Wesentliche des Inhalts ausmacht, was andre Arten nur beyläufig anbringen können. Ich meyne die plötzliche Bewegungen und Erschütterungen der Seele, welche man als starke Bande der Natur anzusehen hat, wodurch Melodie und Gesang am genauesten mit einander vereinigt sind.

Plutarch bestätigt diese Gedanken über das vorzügliche Alter der lyrischen Dichtungsart, und sagt, die Musik sey zuerst bey gottesdienstlichen Gebräuchen zur Ehre der Götter, hernach aber auch auf andre Gegenstände ange-

„an.“ — Der Beweis hervon wird ſich aus den folgenden Artikeln ergeben.

17. „Hymnen oder Oden wurden verfer„tigt, und von ihren Verfaſſern an feyerlichen „Tagen abgeſungen.“ Dieſe Art des Geſangs hat vorzugsweiſe, und mit Ausſchließung jeder andern den Namen der lyriſchen Poeſie erhalten. *) Dieß darf uns nicht wundern, wenn wir bedenken, daß ſie ihrer Natur nach zuerſt muß entſtanden ſeyn, zuerſt eine gewiſſe Form erhalten haben, und ihrer eigenthümlichen Beſchaffenheit nach mit der Melodie länger

*) Der Einwurf in den *Obſervations*, daß die Hymnen der Alten von der eigentlichen lyriſchen Poeſie, ſowohl in Anſehung der Form als des Inhalts, verſchieden geweſen wären, ſcheint mir ungegründet zu ſeyn, ſo wie die Vermuthung ihres Verfaſſers, daß der Hexameter eher gewöhnlich geweſen wäre, als die unregelmäßige lyriſche Versart. In den *Remarks* wird daher mit Recht dieſe Vermuthung für widernatürlich erklärt, und in Anſehung des Hexameters folgende Stelle des Proklus beym Photius angeführt: „Terpandrum vero nomon ablolvilſe apparet, cum adhibuiſſet heroicum carmen — — Phrynes vero Mytilenus novam rationem commentus eſt; hexametrum enim cum ſoluto carmine conjunxit.“ PHOTIVS. *Biblioth.* p. 982. *ed. Hoeſchelii.* Von andern angeblichen Erfindern des Hexameters ſehe man FABRICII *Biblioth. Gr.* Lib. I. cap. 24. p. 150 f. Dieſer Gelehrte iſt der Meynung, daß man dem delphiſchen Orakel den Urſprung dieſes Sylbenmaaßes zuſchreiben müſſe. Ueberſ.

ger und allgemeiner mußte verbunden bleiben, als irgend eine andre Art.

Sie entstand zuerst; denn es war für ein wildes Gemüth natürlich, sich in plötzlichen Ausrufungen der Freude oder Traurigkeit der Liebe, der Rache oder des Kummers auszulassen, ehe man Mittel oder Zeit finden konnte, die Gelegenheiten dieser starken Empfindungen nach der Länge zu erzählen. Sie mußte zuerst eine gewisse Form erhalten, weil sie den kleinsten Umfang und den einfachsten Plan hat. Sie mußte, mit der Melodie verbunden, länger und allgemeiner fortdauren, als irgend eine andre Art, weil das bey ihr das Wesentliche des Inhalts ausmacht, was andre Arten nur beyläufig anbringen können. Ich meyne die plötzliche Bewegungen und Erschütterungen der Seele, welche man als starke Bande der Natur anzusehen hat, wodurch Melodie und Gesang am genausten mit einander vereinigt sind.

Plutarch bestätigt diese Gedanken über das vorzügliche Alter der lyrischen Dichtungsart, und sagt, die Musik sey zuerst bey gottesdienstlichen Gebräuchen zur Ehre der Götter, hernach aber auch auf andre Gegenstände ange-

wandt worden. n) Und so finden wir auch, daß in verschiednen spätern Zeitaltern Alcäus, Stesichorus, Tyrtäus und andre, ihre Oden bey öffentlichen Festen verfertigt und abgesungen haben. Der erhabne Pindar war eben so sehr durch seine mächtigen Lieder, als durch den eindruckvollen Vortrag derselben bey den Olympischen Spielen berühmt. Und in dieser letzten Absicht war sein Ruhm so groß, daß man ihm einen eignen goldnen Sitz in dem Tempel zu Delphis gab, von welchem der Strom seiner Gesänge herabströmte, welche man sehr aufmerksam anhörte, und als Orakelsprüche ansah, die aus der Begeisterung der Gottheit entstünden.

18. „Es entstand das Epische Gedicht, „und wurde von seinen Verfassern bey feyerli„chen Gelegenheiten abgesungen." — Als das erste Feuer der Begeisterung sich in Hymnen und Oden ausgelassen hatte, so nahm es natürlicher Weise einen ruhigern Lauf, und gewann Zeit, diejenigen Handlungen nach der Länge zu erzählen, welche es bey den ersten Bewegungen nur durch plötzliche Ausbrüche des Affekts und des Lobes erheben konnte. Daher finden wir

n) PLUTARCH. *de Musica*, l. c.

wir, daß viele von den alten griechiſchen Dichtern die hymniſche und enthuſiaſtiſche Dichtart mit der hiſtoriſchen oder erzählenden Art vermiſchen. Die Thaten des Bacchus, der Raub der Proſerpina, die Kriege der Titanen gehören unter ihre Lieblingsmaterien. Nach dieſen folgten die Verfaſſer der Herkuliade und Theſiade; Demodokus, älter als Homer, beſang die Liſt mit dem Trojaniſchen Pferde; Phemius ſang die Rückkehr der Griechen unter dem Agamemnon; die kleine Iliade enthielt das meiſte von den folgenden Vorfällen beym Trojaniſchen Kriege. Man ſchrieb auch eine Thebaide, deren Verfaſſer nicht mit Gewißheit bekannt iſt, wiewohl uns Pauſanias meldet, daß viele ſie dem Homer zugeſchrieben haben. o) Da Beyſpiel, Gewohnheit, zunehmende Künſte und verbeſſerte Lebensart, die nothwendigen Mittel zum Fortgange in jeder Kunſt ſind, ſo beweiſen dieſe Nachrichten, ob ſie gleich unvollkommen auf uns gekommen ſind, weil man die Gedichte nicht mehr hat, worauf ſie anſpielen, doch hinlänglich, daß die epiſche Muſe ſtufenweiſe zu ihrer Vollkommenheit gelangt iſt, bis ſie endlich

o) PAUSANIAS *in Boeoticis* Lib. IX. pag. 729.

in der Perſon ihres Lieblings, Homers, in vollem Glanze erſchien.

Herodotus ſcheint freylich ſo zu reden, als ob die Iliade zeitiger geſchrieben wäre, als das allerälteſte von denen Gedichten, welche man den älteſten Barden zueignet. p) Velleius Paterkulus verſichert eben dieß noch deutlicher, q) und Pope tritt ſeiner Meynung bey. r) Man muß bekennen, daß die Geſchichte dieſer ſo entfernten Zeiten ſo dunkel und fabelhaft iſt, daß man mit Zuverläſſigkeit nichts aus denſelben ſchließen kann. Allein ſelbſt die Einrichtung der Gedichte des Homer enthält einen ſo ſtarken innern Gegenbeweis, daß die Meynung des Geſchichtſchreibers dadurch ſehr unwahrſcheinlich wird. Wenn wir die Natur der menſchlichen Seele betrachten, ſo werden wir berechtigt zu glauben, daß das Epiſche Gedicht eine ſtufenweiſe Vollkommenheit, die lange, wiewohl unbekannte Zeit hindurch, muß erhalten haben, während welcher es noch vor dem Homer unbearbeitet und unvollkommen war. Die bloßen Kräfte der Einbildung und der

p) HERODOTUS, in *Euterpe*.

q) Lib. I. Cap. 5.

r) In der Abhandlung vor ſeiner Ueberſetzung Homers.

der Ausführung können freylich durch die Bemühungen eines einzigen Geistes zur höchsten Vollkommenheit gelangen; denn was der Natur allein eigen ist, das kann auch die Natur allein vollenden. Allein man nehme einen epischen Entwurf, so zusammengesetzt, von solchem Umfange, und doch vollkommen, als der Plan der Iliade ist, der schon einen ungemeinen Scharfsinn erfodert, wenn man ihn nach aller seiner Mannichfaltigkeit und Kunst übersehen will; wovon der gedankenreiche Virgil, ein Mann voll Einsicht und Geschmack, Nebenbuhler ward, aber nur seine Unfähigkeit dazu durch seinen Versuch zeigte; den die folgenden Dichter zu ihrem Muster gemacht, aber nie auch nur einigermaßen erreicht haben, wenn man den alles fassenden Geist des erhabnen Miltons ausnimmt: Und solch ein Entwurf, der die äußersten Kräfte eines geläuterten Verstandes, durch eine Reihe vorhergehender Beyspiele geleitet und gestärkt, erfoderte, sollte auf einmal in dem ganzen Umfange der Kunst, mitten unter rohen und ungebildeten Fabeln entstanden, und bey feyerlichen Gelegenheiten so abgesungen seyn, wie es eine wilde Begeisterung eingegeben hätte? Diese Meynung widerspricht allen den Kenntnissen, wel-

che wir von dem Wachsthum der Seelenkräfte haben. Mit eben dem Grunde könnten wir glauben, daß die Paulskirche in London die erste Kirche wäre, die man gebaut hätte, ihre Orgel das erste musikalische Instrument; daß Laokoon mit seinen Söhnen der erste Versuch in der Bildhauerkunst, und die Verklärung Christi der erste Versuch in der Mahlerey gewesen wäre; mit eben dem Grunde, sage ich, als wenn wir annehmen wollten, daß die erstaunenswürdige Iliade, das Wunder aller nachfolgenden Zeiten, der erste Versuch in der epischen Poesie gewesen sey.

Eben dieß, welches die Natur der Sache so augenscheinlich darthut, scheint Aristoteles in seiner Dichtkunst zu bestätigen; denn er sagt, daß wir, wenn uns gleich die Namen der Gedichte und ihrer Verfasser unbekannt sind, doch Ursache haben zu glauben, daß viele schon vor dem Homer geschrieben haben, und daß sein Margites diese Gattung zu ihrer Vollkommenheit gebracht habe, so, wie die Iliade und Odyssee die Form des epischen Gedichts gebildet haben. *)

Wir

*) ARISTOT. *Poetic.* Cap. IV. pag. 227. *ed. Wechel.*

Wir können daher ſicher ſchlieſſen, daß es von den Zeiten des Linus an bis zum Homer eine Folge von Dichtern gegeben hat, unter welchen die Form des epiſchen Gedichts nach und nach der Vollkommenheit immer näher gekommen iſt, bis ſie durch die Geburt der Iliade zur höchſten Stufe der Vollkommenheit gelangte. *)

Daß dieſe epiſchen Geſänge in den verſchiednen Zeiten von ihren Verfaſſern dem umſtehenden Volke vorgeſungen ſind, davon haben wir ein allgemeines Zeugniß der alten Schriftſteller. In Anſehung der ältern griechiſchen Poeten iſt dieſer Umſtand ſo ausgemacht, daß man viel darüber geſtritten hat, ob ſie ihre Geſänge auch aufgeſchrieben haben, oder ob dieſelben nichts mehr, als die plötzlichen Aeußerungen der Begeiſterung geweſen ſind, welche durch die ſympathetiſche Gewalt gottesdienſtlicher Gebräuche oder öffentlicher Feyerlichkeiten entflammt wäre. Daß Homer dem rühmlichen Gebrauche eines Barden

*) Homer iſt ohne Zweifel der älteſte Dichter, deſſen Werke uns übrig geblieben ſind, und auch der erſte, deſſen Verſe man würdig erkannt hat, ſchriftlich aufbehalten zu werden. Indeß iſt es unleugbar, daß es ſchon vor ihm Poeten gegeben hat, deren Werth ſich aber ſo wenig, als ihre Dichtungsart, genau beſtimmen läßt. Fabricius zählt derſelben ſiebenzig, in ſeiner *bibliotheca Graeca*. Vol. I. Lib. I. pag. 4. ff. — Der Ueb.

Barden gefolgt iſt, und ſeine Gedichte bey feyerlichen Gelegenheiten abgeſungen hat, das iſt von einem gelehrten Schriftſteller der Länge nach bewieſen. t) Heſiodus war von eben der Art, und ſcheint ſein Amt noch mit größerm Anſtande verwaltet zu haben. u) Terpander verwaltete es gleichfalls, und ſang ſowohl ſeine eigne, als Homers Gedichte ab. w)

19. „Aus der Verbindung dieſer beyden Ar„ten entſtand ein gewiſſer rauher Umriß vom „Trauerſpiel.“ *) Denn wenn ein Barde die groſſen oder ſchrecklichen Unternehmungen eines Helden oder eines Gottes ſang, ſo wurde die umſtehende Verſammlung mit Begeiſterung entzündet, und da ſie ſchon durch eine dieſem Gebrauch gemäſſe Erziehung vorbereitet war, ſo brach ſie natürlicher Weiſe in die Entzückungen eines allgemeinen Geſanges aus. Dieſer Fortgang der Poeſie iſt ſo natürlich, daß man erſtaunen muß, wenn man hört, daß die Gelehrten

t) *Enquiry into the Life of Homer.* Sect. VII. VIII.

u) *Theogonia*, v. 23. ff.

w) PLUTARCH. *de Muſica*, pag. 1132. ed. Pariſ.

*) Wider dieſe Erklärung des Hrn. B. vom Urſprunge des Trauerſpiels läßt ſich vieles erinnern; ich verſpare einige Bemerkungen darüber, ſo wie dasjenige, was in den *Obſervations* hierüber weitläuftig gemeldet wird, in den Anhang. Der Ueb.

ten aller Zeiten den Urſprung des Trauerſpiels bloß zufälligen Urſachen zuſchreiben, und denſelben nicht weiter ſuchen, als in der einzigen Geſchichte vom Theſpis und ſeinem Wagen, der bey einer zufälligen Weinleſe das Lob des Bacchus beſang. So behauptet unter andern Dacier gerade heraus, die erſte dramatiſche Rolle, welche Theſpis erfunden hätte, wäre bloß beſtimmt geweſen, dem Chore Zeit zur Erholung zu geben, und was dieſelbe hergeſagt hätte, ſey nur ein bloßes Anhängſel des Trauerſpiels geweſen. [x]) Auf eben die Weiſe trägt der einſichtvolle und gelehrte Brumoy das gemeine Syſtem von der Entſtehung und dem Fortgange der Arten des Trauerſpiels vor. [y]) Dieß alles widerſpricht dem gewöhnlichen Verfahren der Natur, und ſetzt ohne Beweis voraus, daß dasjenige eine zufällige Erfindung in einem einzigen Beyſpiele geweſen ſey, was in der That der natürliche Fortgang der Leidenſchaft war, die durch Melodie, Tanz und Geſang ausgedrückt wurde. Wir haben geſehen, daß eine Verbindung der Erzählung und plötzlicher Ausrufungen des Lobes ſelbſt bey den rohen Feyer-

x) DACIER *ſur la Poetique d'Ariſtote.* p. 47.
y) BRUMOY *Theatre des Grecs.*

Feyerlichkeiten der wilden Völker Statt findet. Es widerſpricht daher der Natur der Dinge, wenn man annimmt, daß dieſe natürliche Verbindung nicht ſollte geblieben ſeyn, als die Buchſtaben der Entzückung der umſtehenden Verſammlung beſtimmte Töne gegeben, und die Ode in eine gewiſſe Form gebracht hatten. Ob alſo gleich der erſte Urſprung und Fortgang der Art vom Trauerſpiel in Dunkelheit eingehüllt iſt, aus Mangel einer Geſchichtserzählung, ſo können wir doch aus einer Aehnlichkeit der Urſachen und Wirkungen, welche wir bey den wilden Völkern in Amerika finden, mit Recht den Schluß machen, daß das Trauerſpiel keinen zufälligen, ſondern einen gewiſſen Urſprung von der Natur gehabt hat, nach unſern angegebenen Grundſätzen.

Doch die alte Geſchichte ſchweigt hierüber nicht gänzlich. Sie meldet uns eine Menge Umſtände, welche das gemeine Syſtem umſtoſſen, und unſre Meynung zu beſtätigen ſcheinen. Plato ſagt ausdrücklich, das Trauerſpiel ſey in Athen ſehr alt, und lange vor der Zeit des Theſpis daſelbſt im Gange geweſen. z) Andre Schriftſteller verſichern uns, man habe in Griechen-

z) PLATO in *Minoe* pag. 321. ed. Steph. Tom. II.

chenland eine mündliche Erzählung, daß gewisse tragische Dichter in den ältesten Zeiten bey dem Grabe des Theseus um die Wette gesungen hätten. a) Suidas erwähnt so gar einen Epigenes mit Namen, einen tragischen Dichter, der vor dem Thespis gelebt haben soll.

Doch wir können einen noch stärkern Beweis finden. Denn selbst das Wesen und die Gestalt eines dieser rohen Umrisse des wilden Trauerspiels ist noch bey einem verehrungswürdigen Schriftsteller des Alterthums übrig: „In den „ältesten Zeiten, sagt Strabo, b) war ein Wett„streit unter den Musikern, die zur Ehre Apolls „Päans sangen; es wurde derselbe von den „Einwohnern von Delphi nach dem Chrisäischen „Kriege angestellt.“ Die Beschreibung dieses Wettstreits ist merkwürdig. „Das Gedicht „war vom Timosthenes verfertigt, der Inhalt „war der Sieg des Apolls über die Hyder. „Der erste Theil war das Vorspiel zum Kampf; „der zweyte der Anfang des Unternehmens; „der dritte der Kampf selbst; der vierte der „Päan, oder der Triumph über den Sieg; der „fünfte

a) VOSSIVS *Poetic.*, L. II. c. 12. „Aiunt quidam, Thesei ad sepulcrum certasse tragicos, atque eam fuisse tragoediarum vetustissimam.“

b) Strabo, Lib. IX. p. 425. Was gegen die Anführung dieser Stelle erinnert ist, sehe man im Anhange.

„fünfte war eine Nachahmung der Zuckungen „und des Geziſches der ſterbenden Schlange.“

Hier haben wir die eigentliche Geſtalt und Beſchaffenheit eines erſten rohen Verſuchs vom Trauerſpiel, aus Erzählung und dazu ſchicklichen Triumphgeſängen zuſammengeſetzt.

Als eine fernere Beſtätigung nicht nur dieſes Umſtandes, ſondern auch der allgemeinen Grundſätze, worauf ſich unſre ganze Schrift gründet, lernen wir aus andern Schriftſtellern, daß Apollo ſelbſt der Stifter dieſer Wettſtreite war; c) daß er zuerſt von ſeiner eignen Heldenthat ſang; daß er zuerſt ſeinen Kampf mit der Schlange beſchrieb, und daß ein Theil des Wettſtreites in einer Nachahmung des Apollo beſtand, der nach ſeinem Siege tanzte. d) In dieſer ganzen Scene des Gotts der Tonkunſt, welcher ſingt, tanzt, und ſeine eigne Thaten erhebt, haben wir ein treues Gemählde eines Heerführers der Wilden. e)

Man ſieht alſo, daß das Trauerſpiel einen weit zeitigern und tiefern Grund im alten Griechenlande hat, als die zufällige Geſchichte vom Theſpis

c) IOS. SCALIGER. *Poet.* l. I. c. 23.

d) IVL. POLLVX *Onomaſticon.* L. IV. cap. 10.

e) S. oben den zweeten Abſchnitt.

Thespis und seinem Wagen; daß es aus der Natur entstanden ist, und aus einer ungezwungenen Verbindung und Fortgang der Melodie, des Tanzes und Gesangs.

Zugleich ist es offenbar, daß Thespis zu der rauhen und wilden Gestalt des Trauerspiels die es zu seiner Zeit hatte, etwas hinzugesetzt hat. Es ist wahrscheinlich, daß er der erste Declamator oder Zwischenredner seines Chors, daß er der erste Schauspieler in Attika gewesen, und zuerst mit seiner Gesellschaft von einem Dorfe zum andern fortgegangen ist. Denn vor seiner Zeit hatten die Vorstellungen der rohen tragischen Bühne ihren bestimmten Ort, und geschahen bloß gelegentlich. [f]) Diese beständigere Errichtung einer herumziehenden Gesellschaft mußte nothwendig die allgemeine Aufmerksamkeit von Attika auf diese rohen tragischen Vorstellungen ziehen; und daher scheint die Meynung zuerst entstanden zu seyn, daß Thespis der Erfinder dieser Dichtungsart gewesen sey. [g])

20. „Mit

f) HORAT. *A. P.* v. 275. ff. DIOG. LAERT. *in vita Solonis.*

g) Bentley verleth in das gewöhnliche System in Absicht auf den Ursprung des Trauerspiels, da er beweisen wollte, daß Thespis der Erfinder desselben gewesen

20. „Mit der Zeit erhielt dieſe wilde Vor„ſtellung eine vollkommnere Geſtalt. An ſtatt „die großen oder ſchrecklichen Thaten ihrer Hel„den zu erzählen, ſtellten ſie dieſelben durch „einen angenommenen Charakter, durch Hand„lung und Geſang vor.“ Wie leicht die wilden Völker auf dieſe Art von dramatiſcher Vorſtellung verfallen, haben wir ſchon geſehen. [h]) Wie natürlich ein ſolcher Fortgang der Kunſt dem menſchlichen Geiſte ſeyn muß, wird man ein-

weſen ſey. Aus Mangel der dahin gehörigen Umſtände und der Bekanntſchaft mit dem Menſchen in ſeiner wilden Lebensart begeht dieſer große Kunſtrichter einen Fehler über den andern. Wäre er zu der wahren Quelle der Unterſuchung geführt worden, ſo würde er vermuthlich den verſchiednen Wachsthum der Poeſie mit einem Blicke überſehen haben.

Boyle, in ſeiner Unterſuchung der Bentleyiſchen Abhandlung ſcheint hie und da aus dem gemeinen Gleiſe der Kunſtrichter über dieſe Sache zu treten; weil er aber den wahren Urſprung des Trauerſpiels, als in der menſchlichen Natur gegründet, nicht kannte, ſo verbreitet er über dieſe Sache wenig oder gar kein Licht. Er behauptet, das Trauerſpiel ſey älter als Theſpis, und beruft ſich auf den Plato und Laertius. Er geräth aber wieder in das gemeine Gleis, wenn er ſagt, bis auf die Zeit des Theſpis ſey die Epiſode gar nicht da geweſen, ſondern allein der Chor. Zur Widerlegung dieſer Meynung haben wir itzt gezeigt, daß die völlige Geſtalt des wilden Trauerſpiels lange Zeit vorher bey der erſten Anordnung der Pythiſchen Spiele da geweſen iſt.

h) Man ſehe oben, den zweyten Abſchnitt.

einsehen, wenn man bedenkt, daß die dramatische Action nur eine andre Art von Erzählung ist, und daß die Erzählungsart der Wilden solch eine Mischung von Action zu haben pflegt, welche der dramatischen Nachahmung schon den Weg bahnt. Die Zeit also und wiederholte Bemühungen mußten natürlicher Weise die erzählende Episode in persönliche Vorstellung verwandeln. Und so sind wir zu der Gestalt gelangt, welche das Trauerspiel hatte, als das erfindrische Genie des Aeschylus die Kunst eine Stufe höher brachte, eine zweyte Person ins Drama mischte, und so den Dialog einführte.

Hier müssen wir der Wahrheit zum Besten wieder von dem gemeinen Haufen der Kunstrichter abgehen. Die mehresten von ihnen, vom Aristoteles herab bis auf unsre Zeiten, nehmen einmüthig an, daß Aeschylus bloß ein zufälliger Nachahmer Homers gewesen ist, und die Idee zu allen seinen Trauerspielen aus der Iliade genommen hat. Ein sehr grosser Kunstrichter unter den Engländern hat dieß mit kurzen aber nachdrücklichen Worten zu behaupten gesucht. Er saat: Es war zur Verfertigung „eines Trauerspiels nach dem Homer nichts „mehr übrig zu thun, als eine Bühne aufzu-

„ſchlagen, und ſeine Dialogen und Charaktere „in Scenen zu bringen.„ i)

Man wird es vielleicht für zu gewagt halten, eine Sache ſtreitig zu machen, welche der große meiſterhafte Kunſtrichter von Griechenland ſelbſt entſchieden hat. Doch die Zeiten ſind vorbey, da man es für einen Punkt der Ehre hielt, auf die Meynungen eines Lehrmeiſters zu ſchwören. Ariſtoteles iſt oft bewundernswürdig, gemeiniglich urtheilt er mit vieler Einſicht, zuweilen aber irret er vielleicht ſelbſt in ſeinem Urtheile von Leuten und Sachen ſeines eignen Vaterlandes. Er konnte beſonders durch die gewöhnliche Meynung über dieſe Sache ſehr leicht verführt werden, wovon weder er, noch irgend ein andrer ſeiner Landesleute hinlänglich unterrichtet ſeyn konnte, weil ihnen eine hinreichende Kenntniß von dem Genie und dem Eigenthümlichen der wilden Sitten mangelte.

Daß Aeſchylus kein bloßer Nachahmer Homers, daß er ein großer Dichter, ein Originaldichter geweſen iſt, der ſeine Kunſt um eine Stufe höher brachte, als ſeine Vorgänger in Griechenland, das ſcheint eine Sache zu ſeyn, die ſich durch nebenſeitige Beweiſe beſtätigen läßt.

i) SHAFTESBURY *Characteriſtics*, Vol. I. p. 197.

läßt. Im Allgemeinen haben wir die Nachricht, daß nicht weniger, als funfzehn tragiſche Dichter vor ihm geſchrieben haben. Und es iſt weit wahrſcheinlicher, daß er ſeine Verbeſſerung von der theatraliſchen Vorſtellung, die ſchon da war, hergenommen hat, in welcher er eine dramatiſche Perſon und einen begleitenden Chor fand, welcher, aller Wahrſcheinlichkeit nach, die Stelle einer zweyten Perſon vertrat, und oft eine Art von den Geſpräch mit dem Zwiſchenredner hielt; k) als daß er ſeine Zuflucht ſollte zu Homers Gedichten genommen haben, worinn keine dramatiſche Vorſtellungen zu finden waren.

Wir können noch einen Beweis hinzuſetzen, von der Schreibart und Manier des Aeſchylus hergenommen, die ſo ſehr von Homers ſeiner verſchieden iſt. Denn Homer iſt ſich gleich, ausführlich, fließend und harmoniſch; Aeſchylus iſt ungleich, abgebrochen, verkürzt und rauh. Der eine leitet uns über die großen, aber bequemen Anhöhen, welche Thal und Hügel machen; der andre führt uns durch eine beſtän-

k) Dieſe Meynung erhält durch folgenden Umſtand eine große Beſtärkung, daß in den griechiſchen Trauerſpielen, die wir noch haben, wenn ein einziger Zwiſchenredner auf der Bühne iſt, der Chor ſehr oft ein Geſpräch mit ihm hält.

dige Kette von Felſen und Abgründen. Wäre aber Homer ein Muſter des Aeſchylus geweſen, ſo würde man doch vermuthlich einige Aehnlichkeit der Manier bey ihnen antreffen.

Einen dritten und noch ſtärkern Beweis nehmen wir aus der weſentlichen Verſchiedenheit ihrer Süjets, ihrem Umfang und ihrer Natur nach. Ihrem Umfang nach; denn das eine iſt von langer, das andre von kurzer Dauer; ihrer Natur nach; denn Homers Gedichte beſchäfftigen ſich vornämlich mit Vorſtellung der Charaktere und Sitten; die Gedichte des Aeſchylus mit Vorſtellung des Schreckens und Unglücks. Wäre er bloß ein Nachahmer Homers geweſen, wofür ihn die Kunſtrichter gehalten haben, und hätte er nichts zu thun gehabt, als eine Bühne aufzuſchlagen, und Homers Dialogen in Scenen zu bringen, ſo würde er ſeine Sujets aus der Iliade genommen, und nach Horazens weiſer Vorſchrift nie von der Belagerung der Stadt Troja abgegangen ſeyn.[1]) Er würde den Zorn des Achill, den Kampf des Paris und Menelaus, den Abſchied Hektors und der Andromache, die Thaten des Diomedes

1) HORAT. *A. P.* v. 129.

Rectius Iliacum carmen deducis in actus, *etc.*

des auf die Bühne gebracht, und die Stärke des Ajax mit der Verschlagenheit des Ulyß in einen Contraſt geſetzt haben. Nichts von dem allen iſt geſchehen; vielmehr ſind ſeine Sujets ihm eben ſo ſehr eigen, als ſeine Manier; und beyde ſind ihrer Natur nach den Sujets und der Manier Homers gerade entgegen geſetzt.

Was Plutarch vom Homer ſagt, bringt er zwar aus entgegenſtehender Abſicht vor; es beſtätigt aber unſre Meynung. „Selbſt das Trauerſpiel nahm vom Homer ſeinen Urſprung; denn ſeine Gedichte enthielten alles, was nur groß und erhaben iſt.“ m) Dieß, wird man ſagen, iſt ein ſehr unzureichender Grund, weil der Kunſtrichter das Pathetiſche und Schreckliche vergißt, welches die weſentlichen Theile des griechiſchen Trauerſpiels waren. Aber man höre nur weiter; das Folgende iſt noch ſonderbarer. „Sie (Homers Gedichte) enthal„ten auch keine Beſchreibungen von ſo abſcheu„lichen Handlungen, dergleichen von den neuern „Tragödienſchreibern gedichtet ſind, dergleichen „Blutſchande und Kinder- oder Elternmord iſt. „Auch wenn er eine Sache dieſer Art von unge„fähr berühren muß, ſo übergeht und verdeckt

m) Plutarch im Leben Homers.

„er ſie allemal geſchwinde.“ a) Indem ſich Plutarch auf dieſe Art bemüht zu beweiſen, daß das griechiſche Trauerſpiel aus dem Homer genommen iſt, ſo beweiſet er, daß Homers Gedichte von allem dem entblößt waren, was doch das Weſentliche des griechiſchen Trauerſpiels ausmachte.

Scaliger verdient eine Ausnahme von der Menge der Kunſtrichter, die über dieſe Sache geſchrieben haben, und ſcheint ſie in ihrem wahren Lichte eingeſehen zu haben. „In der Iliade, „ſagt er, iſt nichts, was dem Fortgange eines „Trauerſpiels ähnlich wäre, wenn man ſie im „Ganzen betrachtet. Denn ſie iſt vom Anfang „bis zu Ende eine beſtändige Reihe von Todes„fällen. Das Gedicht fängt mit einer Peſt an, „die mehr Menſchen wegnimmt, als der ganze „Krieg.“ b) Hierauf beweiſt er, durch eine lange Herzählung aller Umſtände, daß die Iliade ſehr wenig von dem weſentlichen Charakter eines Trauerſpiels an ſich hat.

Wir können alſo ſicher ſchließen, daß die Verbeſſerung, welche das Trauerſpiel vom Aeſchylus erhielt, nicht zufällig, ſondern die Folge

a) Eben daſelbſt.

b) SCALIGER *Poetic.* L. I. c. 5.

Folge eines natürlichen Fortganges geweſen iſt; daß er nicht als ein bloßer Nachahmer aus Homers Gedichten geſchöpft, ſondern ſeine Kunſt eine Stufe höher durch ſein wahres tragiſches Genie gebracht hat. *)

Was hernach geſchah, iſt bekannt genug. Sophokles ſetzte eine dritte Perſon zu dem Drama hinzu, und durch dieſe Verbeſſerung hat er, wie die Kunſtrichter urtheilen, die Form des Trauerſpiels zu ihrer Vollkommenheit gebracht. An der Richtigkeit dieſes Urtheils zweifle ich ſehr; doch dieſe Unterſuchung liegt auſſer den Gränzen unſrer gegenwärtigen Abhandlung.

21. „Da der Chor durch Natur und Gewohnheit eingeführt war, und die Feyer durch „Tanz und Geſang zugleich belebte; ſo vertheilten ſich Tanz und Geſang von ſelbſt unter ein-

*) Wider dieſe Meynung des Verf. wird in den *Obſervations* eine Stelle des Athenäus angeführt (*Deipnoſ.* Lib. VIII. p. 347.) wo vom Aeſchylus angeführt wird, er hätte oft ſelbſt geſagt, ſeine Trauerſpiele wären nur Stücke und Broſamen von dem prächtigen Gaſtmahle Homers. Dr. Brown gedenkt eben dieſer Stelle in ſeiner *Hiſtory of Poetry*, und glaubt, ſie müſſe, da ſie metaphoriſch ſey, ſo ausgelegt werden, daß die Sujets ſeiner Trauerſpiele nur kleine Stücke der griechiſchen Geſchichte wären, da Homer hingegen ein allgemeines Syſtem ihrer fabelhaften Geſchichte von gröſſerm Umfange und Zuſammenhange, geliefert hätte. — Man ſieht bald, daß dieſe Erklärung nur ein Behuf im Nothfalle iſt. — Der Ueb.

„ander, und die Ode, oder der Gesang zerfiel „in Stanzen oder Abschnitte von gewisser Art.“ Dieß konnte durch einen sehr leichten Uebergang aus der wilden Lebensart geschehen, in welcher die Tanzenden in einer zirkelförmigen Bewegung herum giengen, und dieß nach einer kurzen Ruhe wiederholten. p) Die Griechen hatten diese Gewohnheit ebenfalls, und noch vollkommner. Sie giengen zuerst nach einer Hand, hernach nach der andern zu herum, und dann hielten sie inne. Die Gelehrten haben für diese zirkelförmige Bewegungen geheimnißvolle Ursachen ausfündig gemacht, und sie mit der Bewegung der Planeten verglichen. q) Die Widerlegung dieser künstlichen Deutung kostet nicht viel Mühe, da jener Brauch so natürlich von dem Triebe der Natur selbst herrührte. Es war eine natürliche und begreifliche Art der Bewegung

p) Siehe den zweyten Abschnitt. — Diese Erklärungsart unsers Verf. ist sonderbar, und ihm in dieser Abhandlung nur leider! gar zu gewöhnlich. Wird denn nun die sonderbare Wendung der Alten bey Absingung des Chors, welche alle Kunstrichter nicht zu erklären wissen, auf einmal begreiflich, wenn man sagt: Die Wilden machen es eben so, und folglich ist es dem Menschen natürlich? So kann oft ein Lieblingssystem selbst Leute von Einsicht verleiten, sich da zu befriedigen, wo andre noch lauter Ungewißheit sehen. — Der Ueb.

q) ATHENAEUS, *Deipnosoph.* L. I.

gung, bloß aus dem Grunde, dem Schwindel vorzubeugen, welcher aus dem Herumlaufen in einerley Kreiſe entſteht.

Wir wollen daher auf ihre Folgen Acht haben. Da jeder Tanz oder jede Umkehr durch ihr gewiſſes Zeitmaaß bemerkt war, ſo beſtimmte dieß von ſelbſt die Melodie und die poetiſche Abmeſſung des begleitenden Geſanges. Und da ſie gleichfalls während des Zwiſchenraums oder der Ruhezeit ſangen, ſo ſehen wir, daß aus dieſer leichten Verbeſſerung des wilden muſikaliſchen Feſtes die Strophe, Antiſtrophe und das Epodos natürlicher Weiſe entſtanden ſind.

22. „Eine andre Folge des eingeführten „Chors war eine genau und nie veränderte Anhänglichkeit an den Einheiten des Orts und „der Zeit.“ Dieſe Folge iſt ſo offenbar, daß ſie nur wenig Erläuterung bedarf. Ein zahlreicher Chor, der ſeinen Standort die ganze Vorſtellung hindurch behielt, gab den Sinnen eine ſo zudringliche Ueberzeugung von der Einheit des Orts, und von der Kürze der Zeit, daß eine jede Abweichung von dieſer offenbaren Einheit die Einbildungskraft durch eine Unwahrſcheinlichkeit hätte beleidigen müſſen, die zu ſtark geweſen wäre, als daß man ſie hätte vertragen können. Aller Lobſprüche alſo ungeachtet,

tet, welche die Kunſtrichter den griechiſchen Trauerſpieldichtern wegen dieſer Einheiten geben, ſieht man wohl, daß ſie in der erſten, ungebildeten Zeit entſtanden, und in der geſittetern Zeit beybehalten ſind, eben wegen der noch ungebildeten Natur und der einmal eingeführten Gewohnheit.

23. „Nicht bloß die Roll- des tragiſchen „Chors, ſondern auch das Zwiſchenſpiel, oder „der dialogiete Theil wurde geſungen.“ Die beſten Kunſtrichter haben dieß immer als einen Umſtand angeſehen, der gleich unnatürlich und unerklärbar wäre. So ſagt Dacier: „Man muß geſtehen, daß wir es nicht recht begreifen können, wie Muſik (Melodie) jemals als ein nothwendiger Theil des Trauerſpiels konnte angeſehen werden. Denn iſt irgend etwas auf der Welt, was von der tragiſchen Action verſchieden iſt, ſo iſt es der Geſang.“ [r]) Dieſe Verbindung, die dem Anſchein nach ſo unnatürlich iſt, ſteht dem Kunſtrichter ſo ſehr im Wege, daß er am Ende ihr Daſeyn ſtreitig macht, und der Meynung iſt, daß Ariſtoteles, wenn er von der Muſik, als verbunden mit dem Trauerſpiel redet, bloß das Chor verſieht.

r) DACIER *ſur Ariſtote*, p. 85. &c.

ſteht. *) Allein dieß iſt dem einmüthigen Ausſpruche des Alterthums entgegen, welches durchgehends die Sache ſelbſt bezeugt, ob man gleich nie ihren Urſprung angegeben hat. Wie natürlich aber dieſe Verbindung in dem alten Trauerſpiele Statt fand, das können wir itzt deutlich ſehen, da wir den Urſprung und Fortgang dieſer Dichtungsart von dem wilden Zuſtande her unterſuchen. Denn es iſt offenbar, daß das epiſche Gedicht und die Ode beyde von den erſten Zeiten her geſungen wurde; als man ſie folglich vereinte, und durch dieſe Vereinigung die tragiſche Gattung bildete, ſo behielten ſie von ſelbſt eben das Anhängſel der Melodie bey, welches Natur und Gewohnheit ihnen ſchon gegeben hatte.

Der Abt du Bos giebt ſich freylich Mühe, zu beweiſen, daß der Geſang, welcher in der Epiſode des alten Trauerſpiels gebraucht wurde, nichts mehr geweſen ſey, als eine Art von regelmäßiger oder abgemeſſener Declamation. *) Allein ſeine Unterſuchungen ſind nicht allgemein; denn er geht nicht weiter, als auf den Gebrauch der Römer. Und es iſt aus verſchiedenen

*) Eben daſelbſt.
*) DU BOS *Reflexions critiques*, P. III. Sect. 4. f.

ven Umſtänden wahrſcheinlich, daß der tragiſche Geſang in der ſpätern Zeit, als die Römer ihre Muſik von den Griechen borgten, von einer abgemeſſenen Melodie zu einer Art von regelmäßigen Declamation herabgeſunken iſt. So erwähnt Cicero den Cantus lubobſcurus, und ſagt an einem andern Orte: Delicatiores ſunt falſae voculae quam certae et leverae. Allein obgleich dieſe und einige andre Gründe, welche der Abt anführt, darzuthun ſcheinen, daß der tragiſche Geſang nicht viel mehr, als eine abgemeſſene Recitation geweſen ſey; ſo beweiſt dieß doch gar nicht, daß in den frühern Zeiten kein vollſtändiger und wirklicher Geſang im Trauerſpiel nicht ſollte üblich geweſen ſeyn. Wir haben geſehen, daß die Gewohnheit, das Trauerſpiel zu ſingen, ihren Urſprung in der wilden Lebensart hat. Hiedurch verliert ſich ſogleich das Unwahrſcheinliche dieſer Gewohnheit, und man ſieht, daß ſie ſelbſt in der Natur iſt gegründet geweſen; ein Umſtand, der dem Abte im geringſten nicht eingefallen iſt. Dieß vorausgeſetzt, müſſen wir genau auf das Acht geben, was die erſten griechiſchen Schriftſteller uns hierüber ſagen. Dieſe ſagen uns einmüthig, daß die Epiſode des Trauerſpiels geſungen worden iſt, und nennen ſogar die Ton-

ar-

arten, welche der Epiſode zur Unterſcheidung eigen waren. u) Daß der Geſang ſtufenweiſe eine bloße Declamation werden kann, wird uns wahrſcheinlich dünken, wenn wir auf die ſtufenweiſen Abſonderungen merken, die nach und nach von den Griechen bis auf die Römer in der muſikaliſchen Kunſt vorgiengen. Wir wollen hier nur ein Beyſpiel anführen, welches ſich hieher ſchickt. Ariſtoteles ſagt uns, daß zu ſeiner Zeit die Rhapſodiſten, welche die Gedichte des Homer und Heſiodus abzuſingen pflegten, anfiengen, der alten Gewohnheit Eintrag zu thun, und itzt dieſe Gedichte recitirten, welche ſonſt allezeit geſungen wären. v)

Der Abt verfällt in Anſehung des Tanzes in einen Irrthum, welcher dem ähnlich iſt, den er in Anſehung der Melodie der Alten begangen hatte. Da er behauptet, daß ihre tragiſche Melodie bloß eine abgemeſſene Recitirung geweſen ſey, ſo will er zugleich behaupten, ihr tragiſcher Tanz ſey nichts mehr als Action geweſen. x) Es iſt wahr, daß in den ſpätern Zeiten Roms, als die muſikaliſchen Trennungen

u) ARISTOT. *Probl.* XIX.

v) *Poet.* c. 26.

x) *Reflex.* P. III. Sect. 13.

gen vorgegangen waren, dieß die allgemeine Bedeutung des Worts saltatio gewesen ist; und daher entstand sein Irrthum, so wie bey seiner Meynung vom tragischen Gesange. Denn es erhellt aus dem zusammenstimmenden Zeugnisse der ältern griechischen Schriftsteller, daß der tragische Tanz gerade auf die hier beschriebne Art ausgeführt wurde. Wir sehen itzt, daß dieser Tanz, eben so wie der tragische Gesang, seinen Grund in der ungebildeten Natur hatte, und der ächte Vater der Strophe, Antistrophe und des Epodos war.

24. „Da die griechische Nation einen muthigen und kriegerischen Charakter hatte, so „lief ihre Vorstellung hauptsächlich auf schmerzliche oder schreckliche Gegenstände hinaus.“— Ich weiß nicht, ob Aristoteles bey diesem Umstande nicht eine Wirkung für eine Ursache angesehen hat. Denn er sagt; „das Trauerspiel reinige durch Erregung des Mitleidens „und Schreckens diese und andre Leidenschaften in uns.“ y) Markus Aurelius, z) Mil-

y) *Poet.* c. 6.

z) L. XI. Art. 6.

Milton, [a]) Dacier, [b]) und Brumoy [c]) legen dieß alle so aus, daß das Trauerspiel mit dieser Absicht erfunden sey. Ich will jenen großen Kunstrichter nicht weiter beurtheilen, als in dem, was eigentlich zu meinem Zwecke gehört. Ich sage also nur dieses: wenn Aristoteles diese moralische Absicht als die Ursache hat angeben wollen, warum das alte griechische Trauerspiel diese Form erhielt, und Gegenstände des Schmerzens und Schreckens behandelte, so, dünkt mich, hat er das für eine Ursache angesehen, was eine natürliche Wirkung der herrschenden Sitten in den griechischen Staaten war. Die Gründe, welche diese allgemeine Wahrheit bestätigen, habe ich schon oben in dem hieher gehörigen Artikel angeführt, und sie werden hier bey der Anwendung ihre Stärke nicht verlieren. Denn auf diese Art ermunterten die Griechen einander zum Siege und zur Rache, wenn sie das vorstellten, was ihre Freunde gethan und erlitten hatten. Diese Ge-

a) In der Vorrede zu dem Gedichte *Samson Agonistes.*

b) *Poetique d'Aristote, l. c.*

c) *Theatre des Grecs*, T. I. p. 85.

Gegenstände mußten auch dem natürlichen Geschmacke der poetischen Heerführer eines solchen Volks sehr gemäß seyn, deren Unternehmungen an schmerzhaften und schrecklichen Vorfällen so reich waren. Dieß war also der natürliche Ursprung, und die Gelegenheit zur Aufnahme solcher Sujets in das griechische Trauerspiel. Da sie aber nun einmal auf dieser Grundlage beruhten, so ist es wahrscheinlich, daß hernach die Staatsleute sie auch zum Zweck der Politik, oder auf die Sitten angewandt haben. Denn da der herrschende Zweck eines muthigen und kriegrischen Volks dahin gehen muß, Mitleid und Furcht zu verbannen, so konnte dieß am besten dadurch geschehen, daß sie sich mit schmerzhaften und schrecklichen Vorstellungen bekannt und vertraut machten. *)

Un-

*) In dem *Monthly Review* wird bey dieser Stelle sehr richtig erinnert, daß es nicht zur Vollkommenheit und Bildung des wahren kriegarischen Charakters gehöre, Mitleid und Menschlichkeit zu verbannen. Diese bleiben immer die größte Ehre des Kriegers; und eben die Großmuth, welche ihn einen stolzen Feind bezwingen lehrt, flößt ihm Neigungen des Mitleids gegen Unglückliche ein, und lehrt ihn,

Parcere subiectis, et debellare superbos.

Auch widerspricht die Erfahrung der Meynung unsers Verf. daß der öftere Anblick des Elendes das Mitleiden schwächen und vertilgen sollte. — Der Ueb.

Unter diesen Einschränkungen kann die Meynung des Aristoteles einen Grund in der Natur haben; dehnt man sie aber weiter aus, und wendet sie auf ein Volk an, dessen Zweck nicht Krieg und Eroberung ist, so hat sie den Schein einer zu künstlichen Idee, die keinen Grund in der Natur hat. Die großen theatralischen Vorstellungen der Peruaner und Chineser, wovon wir unten reden werden, [d]) deren herrschender Gegenstand Ruhe und Frieden war, sind bekanntermaßen von ganz entgegengesetzter Art, und gründen sich auf ihre friedfertigen Sitten. Sie würden sich aber durchaus nicht mit dem kriegrischen Charakter und Geschmack der alten Griechen vertragen haben.

25. „Da ihr Trauerspiel eine sichtbare Vor„stellung ihrer alten Götter und Helden seyn „sollte, so erfanden sie gewisse Mittel, die „Stimme zu verstärken, das Gesicht zu ver„größern, und die Person zu erhöhen. Hiedurch „wurde die Aehnlichkeit desto größer.“ Es ist bekannt genug, daß man zu glauben pflegte, die alten griechischen Götter wären von einer mehr als gewöhnlichen Leibesgröße gewesen. Der wahre Grund dieser Meynung war dieser,

d) S. den achten Abschnitt.

weil man in den ersten Zeiten, so wie bey jedem andern wilden Volke, [e]) die längsten und stärksten Leute zu Heerführern wählte; und diese Heerführer wurden mit der Zeit ihre Götter. Daher hatten der Cothurn und die Maske ihren natürlichen Ursprung. Denn der erste erhöhte die Leibesgröße, und die andre machte das Gesicht größer und breiter, und verstärkte die Stimme des Schauspielers. Die gemeinen Nachrichten erwähnen freylich nichts von der Vergrößerung der übrigen Theile des Körpers; wir sehen aber aus dem Lucian, daß auch die Brust, der Rücken, und alle Glieder im Verhältniß gegen das Gesicht und die Höhe des Körpers vergrößert wurden. [f]) Und das ohne Zweifel in der Absicht, um die Aehnlichkeit ihrer Götter und Helden desto größer zu machen.

Da

e) Man sehe den Lafiteau, und andre Reisebeschreiber.

f) Lucian von der Tanzkunst. §. 27. Opp. T. II. p. 284. *ed. Reitz.* Die Stelle ist deutlich genug: ἐῶ λέγειν προστερνίδια, καὶ προγαστρίδια, προσθετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προσποιούμενος, ὡς μὴ τοῦ μήκους ἡ ἀῤῥυθμία ἐν λεπτῷ μᾶλλον ἐλέγχοιτο. Man kann damit eine Stelle in dem Gespräche ΖΕΥΣ ΤΡΑΓΩΔΟΣ. §. 41. p. 688. vergleichen, wo fast die ganze alte tragische Garderobe beschrieben wird.

Da wir auf dieſe Weiſe die Maske und den Cothurn nach ihrem wahren Urſprunge erklärt haben, ſo werden wir im Stande ſeyn, den Grund von einem Umſtande anzugeben, der bisher bloß als die Folge des Eigenſinns und der Phantaſie angeſehen iſt. Theſpis und ſeine Begleiter beſchmierten ihr Geſicht mit Weinhefen. Woher entſtand dieſe Gewohnheit, die ein ſo wildes Anſehen hat? Theſpis und ſeine Begleiter waren Diener des Bacchus, ſtellten ſeine Thaten vor, und ſangen ihren Landsleuten ſein Lob vor. Sie ſuchten alſo durch ihre Weinhefen die Aehnlichkeit mit ihrem trunkenen Gotte und ſeinem Gefolge deſto vollſtändiger zu machen.

26. „Da ihre Trauerſpieldichter Sänger „waren, ſo waren ſie auch Schauſpieler, und „ſtellten irgend eine Hauptrolle in ihren Stücken „ſelbſt vor.“ Dieſen Umſtand hat man gemeiniglich für ſeltſam und unerklärbar gehalten; und einige, die davon geredet, haben ihn aus dem Mangel an Schauſpielern in den erſten Zeiten begreiflich zu machen geſucht. Wir entdecken itzt deutlich eine ganz andre Urſache; man hatte dieſe Gewohnheit, als Leute vom erſten Range ſtolz darauf waren, ſich als Schauſpieler hervorzuthun; als Geſetzgeber und Bar-

den die Leyer ſpielten, und Schauſpieler waren, um dadurch das umſtehende Volk geſittet zu machen. So lange alſo, bis eine außerordentliche Veränderung in den Sitten und Grundſätzen erfolgte, blieb dieſe urſprüngliche Verbindung, durch Natur und Gewohnheit veranlaßt, in Griechenland bey. Sophokles war, ſo viel man weiß, der erſte, welcher ſich dieſes ſo anſtändigen Amts begab, und dieß that er bloß darum, weil ſeine Stimme dem großen Umfange der Athenienſiſchen Bühne nicht gemäß war. Daß er ſie allein aus dieſer Urſache verlaſſen hat, ſieht man aus ſeinem Verhalten bey andern Gelegenheiten. Denn er ſang nicht nur ſeine eignen Verſe ab, ſondern führte auch den Tanz bey einem öffentlichen Triumphe auf. [5])

27. „Muſikaliſche Wettſpiele wurden in den „griechiſchen Staaten als öffentliche Uebungen „angeſtellt.“ Dieß beweiſt das einſtimmige Zeugniß vieler alten Schriftſteller. Einige haben dieſe Verbindung der Gymnaſtik mit den muſikaliſchen Uebungen, welche in den erſten Zeiten der griechiſchen Staaten gebräuchlich war, als unnatürlich, und alle haben ſie als zufällig an-

5) ATHENAEUS *Deipnoſoph.* Lib. I.

angesehen. So sagt ein gelehrter Schriftsteller: „Zu diesen gymnastischen Uebungen kamen noch andre von ganz verschiedner Art.“ h) Wir sind aber itzt dieser Einrichtung bis zu ihrer Quelle nachgegangen, und haben gefunden, daß die gymnastischen Uebungen in der That ursprünglich ein Theil der musikalischen, i) und nichts anders, als ein verbesserter Tanz gewesen sind, welcher ein Stück der alten Musik war. In der Folgezeit wurde, wie wir gezeigt haben, der Tanz oder die Gymnastik gemeiniglich von der Melodie und dem Gesange getrennt. Es ist aber merkwürdig, daß bey allen ihren öffentlichen Spielen und Wettstreiten, von der ersten bis zur spätesten Zeit, diese verschiednen Theile der Musik entweder getrennt, oder in Verbindung mit einander, die wesentlichen Theile ihrer öffentlichen Schauspiele und Vorstellungen ausmachten.

Strabo hat uns die ausführlichste Nachricht von dem Ursprunge und Fortgange der Pythischen Spiele hinterlassen, welche sich völlig zu unsrer angenommenen Meynung schickt. k)

h) POTTER, *Archaeologia Graeca.*
i) S. oben den XIX Artikel.
k) Eben daselbst.

„Vorzeiten, sagt er, war ein musikalischer Wettstreit üblich, wobey die Tonkünstler Päans zur Ehre des Apollo absangen. Dieser Gebrauch wurde zu Delphi nach dem Crissäischen Kriege eingeführt.“ Hier behielt also, wie wir sehen, der musikalische Wettstreit noch seine ursprüngliche wilde Gestalt, ohne Absonderung des Tanzes. „Hernach führten die Amphiktyonen unter dem Eurylochus die Leibesübungen und den Wettlauf der Pferde ein, und setzten einen Kranz zur Belohnung des Siegers aus. Diese Spiele wurden die Pythischen genannt.“ [1]) Es nahm also, wie wir hier sehen, erst in spätern Zeiten dieser Gebrauch die politische Form an; es erfolgte eine Trennung; der Tanz wurde zur gymnastischen Kunst erhöht, aus den oben angeführten Gründen.

Wir

1) STRABO, lib IX. p. 425. — Es ist bloße Voraussetzung des Verfassers, daß anfänglich bey diesen Spielen der Tanz mit der Musik verbunden gewesen ist; höchstens war es wohl bloß die Gestikulation. Wenn man die angeführte Stelle des Strabo und die Nachrichten andrer Schriftsteller von den Pythischen Spielen zusammennimmt, (z. E. des PAUSANIAS in Corinth. p. 146.) so scheinen sie anfänglich bloße Wettstreite in der Musik und andern schönen Künsten gewesen zu seyn: denn auch in der Mahlerey wurden einsmals Preise dabey ausgetheilt. In der Folge kamen die gymnastischen Uebungen, und hernach auch das Wettrennen der Pferde hinzu. — Der Ueb.

Wir haben schon oben die Form dieſes muſikaliſchen Wettſtreits nach der Beſchreibung des Strabo geſehen. m) Wir haben bemerkt, daß andre alte Schriftſteller, mit groſſem Schein der Wahrſcheinlichkeit, ſeinen Urſprung vom Apollo ſelbſt herleiten. n) Wenn Scaliger von dem Urſprunge dieſer Pythiſchen Spiele redet, ſo nimmt er es als ungezweifelt an, daß ſie vom Apollo angeordnet ſind. o) Er kannte aber nicht die wahre Entſtehung der Gymnaſtik, die urſprünglich einen Theil der Muſik ausgemacht hatte, und nahm nach der gewöhnlichen Art an, daß dieſe Spiele als ein nachahmendes Andenken der einzelnen That des Apollo angeordnet wären, und dann ſetzt er ſehr aufrichtig hinzu: „Es wundert mich, wenn ich bedenke, da er die Pythiſche Schlange mit einem Bogen tödtete, daß er nicht lieber einen Wettſtreit von Bogenſchützen, als einen muſikaliſchen Wettſtreit angeordnet hat.“ p)

m) S. Art. XIX.

n) Eben daſelbſt.

o) Scaliger in ſeiner Poetik, B. I. Cap. 23.

p) Eben daſelbſt. — Der Urſprung der Pythiſchen Spiele und ihrer Benennung von der Unternehmung des Apollo, der die Schlange Python tödtete, iſt wohl gewiß genug. Die Erklärung aber, die der Verf. von

Dieſer ſo aufrichtig vorgetragene Zweifel giebt der Sache ein neues Licht, und iſt ein Nebenbeweis, daß dieſe Spiele ihren Urſprung in dem muſikaliſchen Feſte bey der wilden Lebensart gehabt haben, welches in der Folgezeit Anlaß zu den gymnaſtiſchen Uebungen, als einem vormaligen Theil deſſelben, gegeben hat.

So viel von dem Urſprunge und Fortgange der Pythiſchen Spiele; unſre Unterſuchung erhält dadurch Licht genug. Der Urſprung und Fortgang der Olympiſchen Spiele iſt ſchon mehr in die Dunkelheit eines entferntern Zeitalters verhüllt. Sie werden gemeiniglich dem Idäiſchen Herkules zugeſchrieben, der ihnen den Namen der Olympiſchen Spiele ſoll gegeben haben. Wenn wir aber auf die Gründe der Wahrſcheinlichkeit merken, welche aus der Aehnlichkeit der Namen entſteht, ſo können wir vielmehr dem Olympiſchen Jupiter ihre Stiftung zuſchreiben, beſonders, da die mündlichen Nach-

von der Veranlaſſung der hinzu gekommnen gymnaſtiſchen Uebungen giebt, iſt ſehr unwahrſcheinlich, ſo natürlich er ſie auch zu machen ſucht. Man könnte eher eine Nachahmung der Olympiſchen Spiele muthmaßen. Von den Pythiſchen ſehe man PETRI FABRI *Agoniſticon* Lib. II. Cap. 24. in GRONOV. *Theſ. Antiqq. Gr.* Vol. VIII. p. 2037. ſ. — Der Ueberſ.

Nachrichten dieſe Muthmaßung wenigſtens eben ſo ſehr, als die andre, beſtätigen. Denn Pauſanias meldet uns: „es ſagten einige, Jupiter habe zu Olympia mit dem Saturnus um die Regierung geſtritten; andere behaupteten, Jupiter hätte nach Ueberwindung der Titanen dieſe Spiele geſtiftet, worinn auch andre Ueberwinder ſollen geweſen ſeyn; Apollo ſoll den Merkur im Wettrennen und den Mars im Handgemenge überwunden haben.“ q) Dieß alles ſtimmt ſo genau mit dem Charakter und den Kampfübungen der wilden Heerführer überein, daß es die gedachte Sage ſelbſt wahrſcheinlich macht. So viel wiſſen wir indeß, daß der muſikaliſche Wettſtreit einen weſentlichen Theil dieſer prächtigen Schauſpiele ausgemacht, daß Pindar bey demſelben ſeine Oden abgeſungen hat, und oft als Sieger gekrönt iſt.

Die iſthmiſchen und nemeiſchen Spiele ſind erſt in ſpäterer Zeit eingeführt, als der Tanz ſchon

q) PAUSANIAS, *in Eliac. prior.* p. 299. f. Von den Olympiſchen Spielen findet man umſtändliche Nachricht in dem angeführten *Agoniſticon* Lib. II. cap. XXIII. beym SCALIGER, *Poetic.* cap. XXII. f. und in Baniers Einleitung in die Götterlehre, V Band, S. 485 ff. — Der Ueb.

ſchon von der Muſik abgeſondert, und folglich die Gymnaſtik ſchon eingeführt war. Wir können alſo aus dieſen eigentlich nichts herleiten, was zu unſrer gegenwärtigen Unterſuchung dienen könnte.

Die tragiſchen Schauſpiele, welche auf die Verbeſſerung dieſer Dichtungsart folgten, ſind zu bekannt, als daß ſie einer beſondern Beſchreibung brauchten. Es mag genug ſeyn, daß wir ſie in ihrer erſten rohen Geſtalt und Entſtehung bey dem muſikaliſchen Wettſtreit zu Delphi, wie ihn Strabo beſchreibt, geſehen haben.[1]) Sie wurden in ihrer verbeſſerten Geſtalt vom Cimon aufs neue eingeführt, als dieſer Feldherr die Reſte von Theſeus Stamm nach Athen brachte. Die drey großen tragiſchen Barden, Aeſchylus, Sophokles und Euripides thaten ſich in denſelben hervor, und wurden verſchiedenemal gekrönt.

Dieſe allgemeine Einführung muſikaliſcher Wettſtreite, welche man ſo oft für nichtsbedeutend und unerklärlich gehalten hat, war alſo, wie man itzt ſieht, in wahrer Staatsklugheit und Weisheit gegründet. „Denn da die Haupt„theile ihrer Religion, Moral und Politik einen „Theil ihrer öffentlichen Geſänge ausmachten, „ſo ſahe man einen öffentlichen Wettſtreit dieſer „Art

1) S. oben Art. XIX.

„Art als das beste und sicherste Mittel an, eine „Nacheiferung von der nützlichsten Art zu er„wecken, und den Staat zu unterstützen; indem „dadurch alle Grundsätze der Gesellschaft auf die „stärkste und wirksamste Art eingeschärft wurden.“

28. „Das Amt eines Barden oder Musikers „wurde sehr in Ehren und Achtung gehalten.“ Wir haben den Grund hievon in dem funfzehnten Artikel dieses Abschnitts gesehen. Denn der Barde hatte eine Art von öffentlicher Ehrenstelle, und war er nicht ein Originalgesetzgeber, so war er doch wenigstens ein untergeordneter und nützlicher Diener des Staats. Und da der Nutzen seines Amts vom Genie seinen Ursprung hatte, so war persönliche Hochachtung und Ehre in einem wohl geordneten freyen Staate die natürliche Folge davon. Die Umstände, welche dieß in Ansehung des alten Griechenlandes beweisen, sind allgemein bekannt. Man darf nur an die Lorberkränze, Triumphe und andre Zeichen eines öffentlichen und bestimmten Ansehens denken, welche den Siegern im musikalischen Wettstreite gewährt wurden.

29. „Oden und Hymnen machten gewöhnlich einen Theil ihrer häuslichen Unterhaltung „aus, und die Anführer waren stolz darauf, sich „durch ihre Geschicklichkeit in Melodie und Ge-

„sang

„ſang hervorzuthun.“ — Dieß iſt bekannt genug, und braucht keinen weitern Beweis. Wir führen es hier nur an, um die Urſachen davon anzugeben; denn man hat es für eine Beſchäfftigung gehalten, die ſich nicht für Geſetzgeber und Helden ſchickte, daß ſie eine Ehre darinn geſucht haben, zu ſingen und auf der Leyer zu ſpielen. Wenn wir aber die Natur der alten griechiſchen Lieder unterſuchen, ſo finden wir, daß ihr Vortrag den angeſehenſten Perſonen anſtändig ſeyn konnte. Es war gewöhnlich, daß alle, welche eine Geſellſchaft ausmachten, zuerſt mit einander das Lob der Götter ſangen; [s]) hernach ſangen ſie nach der Reihe, einer nach dem andern, und hielten dabey einen Myrthenzweig in der Hand, welcher um die Tafel herum gegeben wurde. [t]) In ſpätern Zeiten, als die Leyer mehr gebraucht wurde, gab man dieß Inſtrument ſtatt des Myrthenzweigs herum, und zu dieſer Zeit erhielten die Lieder den Namen Skolien. [u])

Die

s) PLVTARCH. *Sympoſ.* L. I. Opp. T. II. pag. 615. ATHEN. *Deipn.* L. XV. cap. 14.

t) PLVTARCH. *ibid.*

u) PLVTARCH. *ibid.* ATHENAEVS. *ibid.* Man ſehe hierüber die zwo Abhandlungen des de la Nauze von den Liedern der alten Griechen, in den *Memoires de l'Acad. des Inſcr.* T. IX. und in der ſchönen Ue-

ber-

Die Lieder laſſen ſich überhaupt in drey Claſſen, in gottesdienſtliche, politiſche und moraliſche theilen. Von der erſten Art hat Athenäus uns fünf aufbehalten. Eins auf die Pallas, eins auf die Ceres, eins an den Apoll, eins an Pan, und eins an alle die Schutzgötter von Athen. v)

Von der zweyten, nämlich politiſchen Art, worinn ihre Helden geprieſen, wiewohl nicht veraächtert wurden, hat uns Athenäus gleichfalls einige mitgetheilt, worinn Ajax Telamonius, Harmodius, die Helden welche bey Leipſydrion fielen, Admetus, die olympiſchen Sieger und andre bey ihren Privatverſammlungen geprieſen wurden. x)

Von der dritten oder moraliſchen Art hat Athenäus auch einige geſammlet. So finden wir eins auf die Eitelkeit und Beſchwerden des Reichthums, eins auf die Klugheit, eins auf die gegen einander gehaltenen Vorzüge der Güter des Lebens, eins auf die Freundſchaft, ein anders

verſetzung des Herrn Prof. Ebert, hinter Hagedorns Oden und Liedern. S. 133. ff. der kleinern Ausgabe.

v) ATHENAEUS Lib. XV. c. 14. Man findet alle dieſe fünf Skolien in der angezeigten Abhandlung, von Hrn. Ebert überſetzt. S. 147. f.

x) ATHEN. l. c. cap. 15. Auch von dieſen findet man am gedachten Orte eine poetiſche Ueberſetzung.

anders auf die Wahl der Freunde, ein andres auf falſche Freunde, und ein ſchönes vom Ariſtoteles über die Gewalt der Tugend, welches gewiſſermaßen zu allen der drey Arten, der gottesdienſtlichen, politiſchen und moraliſchen zu rechnen iſt. y)

Da die alten griechiſchen Lieder von dieſer Art waren, und die ganze Nation durch eine dazu ſchickliche Erziehung vorbereitet war, ſie mit Ehrerbietung und Aufmerkſamkeit anzuhören; ſo iſt es kein Wunder, daß die angeſehenſten Leute in der Republik bey Privatverſammlungen ſie mit abſangen. „Denn da ihre Lieder „von lauter großen und wichtigen Vorfällen und „Vorſchriften des Staats voll waren, ſo konnte „nichts Jemanden leichter den Weg zu einer „erhabnen Stelle in der Republik bahnen, als „eine Fertigkeit in dieſer hohen und geſetzgeben„den Kunſt.“

30. „Als die Muſik zu dieſer verhältnißmäßi„gen Vollkommenheit gelangt war, ſo ſah man „ſie als ein nothwendiges Bedürfniß an. Und „die Unwiſſenheit in dieſer Kunſt wurde als ein „Hauptfehler angeſehen.“ Hievon haben wir ſelbſt am Themiſtokles ein Beyſpiel, der in einer

y) ATHEN. *ibid.* c. 14. Deutſch, in der angeführten Abhandlung.

einer Unwiſſenheit der Muſik erzogen war. z) Die ganze Gegend von Cynäthe traf, nach dem Athenäus und Polybius, ein gleicher Vorwurf. Und alle die greulichen Verbrechen, welche daſelbſt begangen wurden, ſchrieben die benachbarten Staaten der Verſäumniß der Muſik zu. Darf man ſich darüber wundern? Nach unſerm Entwurfe von der alten griechiſchen Muſik verrieth ihre Unwiſſenheit in dieſer edlen Kunſt zugleich einen allgemeinen Mangel in den drey wichtigſten Stücken einer geſellſchaftlichen Erziehung, Religion, Sittenlehre und Politik. a)

31. „Der Charakter ihrer Muſik veränderte „ſich mit ihren Sitten.“ Hievon haben wir ſchon Beweiſe genug vor uns gehabt, da wir geſehen haben, wie die Muſik im älteſten und weite-

z) CICERO *Tuſcul. Quaeſt.* L. I. c. 2. Die Unwiſſenheit des Themiſtokles in der Muſik beweiſt dieſe Stelle ausdrücklich nicht. Da ſie indeß zur Beſtätigung deßen dient, was der Verfaſſer von der Achtung der Griechen gegen die Muſik ſagt, ſo will ich ſie herſetzen: Summam eruditionem Graeci hanc putabant in nervorum vocumque cantibus. — — Themiſtocles aliquot ante annos, cum in epulis *recuſaſſet lyram, habitus eſt indoctior.* Ergo in Graecia muſici floruerunt, diſcebantque id omnes, nec qui neſciebat, ſatis excultus doctrina putabatur.

a) Dieß hat ſeine Richtigkeit, ſobald man das Wort Muſik in dem weiteſten Verſtande, für die Ausbildung der Seelenkräfte überhaupt nimmt. Der Ueb-

weiteſten Verſtande aus der Rauhigkeit der wilden Lebensart entſtand, und hernach bey der Verbeſſerung der Sitten ſich mit verbeſſerte. Wir werden bald eine gleiche Abnahme dieſer edlen Kunſt ſehen, die aus einer ähnlichen Urſache entſtand. „Die Sitten ſind die herr„ſchendſte und weſentlichſte Eigenſchaft des Men„ſchen; ſein ganzer Geſchmack, ſeine übrigen „Eigenſchaften, ſtimmen allemal mit dieſer „überein, und richten ſich nach ſeinen Sitten, „als ihrer vornehmſten und erſten Urſache.“

32. „Wie jede Veränderung der Sitten einen „Einfluß in ihre Muſik hatte, ſo hatte hin„wiederum jede Veränderung in der Muſik einen „Einfluß in ihre Sitten.“ Die hiſtoriſchen Beweiſe hievon wird man im vier und dreyßigſten Artikel finden. Die Urſache iſt indeß klar. Denn nicht nur die Begierde nach Neuheit und Veränderung war der gleichförmigen Erhaltung kleiner Staaten unmittelbar nachtheilig; ſondern, da die Muſik die einmal eingeführte Art war, alle die großen Grundſätze der Erziehung vorzutragen, ſo zog eine Verändrung in der Muſik eine Verändrung in dieſen Grundſätzen unvermeidlich nach ſich. *)

33. „Es

*) Mit dieſem Schluſſe des Herrn B. hat es ſchwerlich ſeine Richtigkeit. Denn wie folgt das: Weil eine

33. „Es gab eine kluge bürgerliche Gesell-„schaft von ungewöhnlich strengen Grundsätzen, „welche den Inhalt und die Bewegungen des „Tanzes und Gesanges durch ein Gesetz be-„stimmte.“ Diese kluge bürgerliche Gesellschaft war die von Sparta. Doch war dieß Verfahren diesem weisen, wiewohl noch ungebildeten, Staate nicht ursprünglich eigen. Sie hatten es von Creta geborgt, und es hatte seinen Ursprung aus Aegypten, wo man schon in frühern Zeiten diese heilsame Einrichtung gemacht

eine Veränderung in den Sitten auch die Musik veränderte; so hatte eine jede Veränderung in der Musik einen Einfluß auf die Sitten. Es sey mir erlaubt die mir schriftlich mitgetheilte Anmerkung eines einsichtvollen Gelehrten über diese Stelle herzusetzen: „Ich halte vielmehr dafür, daß die Gesetzgeber die Musik nicht haben verbessern lassen wollen, um ihre Trennung von der Poesie zu verhindern. Die Musik, für sich betrachtet, sollte keine schöne Kunst ausmachen; denn so bald sie diesen Grad der Vollkommenheit erlangt, wird sie zu luxuriant, die Poesie zu begleiten, indem ihre eigne Schönheiten eine allzugroße Gewalt erlangen, und den Eindruck der Poesie unterdrücken. Die Spartaner urtheilten also mit Recht, daß Timotheus durch seine Neuerung in der Musik die Ohren der Jugend verderbe. Sobald wir künstliche, reiche und üppige Musik hören, werden unsre Ohren verwöhnt, und finden an der einfachen Musik, die den Gesang begleitet, keinen Geschmack mehr. So hat die Verbesserung der Pantominen und ihre Trennung von der Deklamation den Geschmack an der wahren Deklamation verderben.“ Der Ueb.

hatte. In dieſem Lande, der Mutter der Staatsklugheit, war nicht nur die Muſik, im weiteſten Verſtande, ſondern auch die Mahlerey durch ein Geſetz eingeſchränkt und unveränderlich gemacht. [b]) Plato, welcher uns dieſe Nachricht giebt, ſetzt die Verordnung wegen der Muſik genauer aus einander, und dadurch erhält die Sache das klärſte Licht. Er beſtätigt das, was wir hier beweiſen wollen. „Alle ihre Lieder und Tänze waren den Göttern geheiligt. Man hat eine Verordnung, was jedem Gotte für ein Opfer gebracht werden muß, und was für Lieder und Chöre bey jedem Opfer gebraucht werden müſſen. — Wenn aber Jemand beym Gottesdienſte andre Hymnen oder Chöre braucht, als die, welche im Geſetze verordnet ſind, ſo verbannen ihn die Prieſter und die Obrigkeit aus dem Staate.“ [c]) — „Daher findet man, wie Plato anderswo ſagt, daß ihre Muſik einige tauſend Jahre hindurch unverändert und dieſelbe geblieben iſt.“ [d]) Eine Staatsklugheit, die der Kunſt freylich nicht vortheihaft, aber in Betracht der Feſtigkeit und

b) PLATO *de Legibus*. L. II. p. 577.

c) PLATO *de Legibus* L. VII. p. 631.

d) *Ibidem* L. II. p. 577. Man vergleiche die oben beym ſechſten Artikel gemachte Anmerkung (*b*.)

und Dauer eines Staats vortrefflich ist. Diese ungewöhnliche Strenge der Aegyptischen Gesetze nahm der Spartanische Gesetzgeber von Creta her, und durch dieselbe, sagt man, „hat er dreymahl den Staat gerettet.“ Drey Tonkünstler Terpander, Timotheus und Phrynis wollten Neuerungen einführen; c) und da selbst das Urtheil des Spartanischen Raths wider einen dieser Widerspänstigen gegen die strenge Einfalt der Republik noch aufbehalten ist, so wird es dem Leser nicht unangenehm seyn, wenn wir ihm dieß sonderbare Ueberbleibsel des Alterthums vorlegen.

„Da Timotheus, der Milesier, in unsre Stadt gekommen ist, die alte Musik verachtet, die Melodie auf sieben Saiten verwirft, seiner Musik hingegen durch eine Menge von Saiten und eine neue Art der Melodie ein Ansehen giebt, und so das Gehör unsrer Jugend verdirbt; da er statt dessen, was gut und gesetzmäßig ist, das Enharmonische durch neue, mannichfaltige und chromatische Töne verfälscht, und, da er zu den Eleusynischen Festen gerufen wurde, die Geheimnisse dieses Orden ausgeschwatzt hat: — so dünkt es dem Senat und den Rhetoren gut,

c) ATHENAEVS *Deipnosoph.* L. XIV. Cap. 9.

daß Timotheus wegen dieſes Verfahrens zur Strafe gezogen werde, daß er gehalten ſey, die vier überflüßigen Saiten von ſeiner Leyer abzuſchneiden, und die ſieben alten Töne darauf zu laſſen, und daß er aus der Stadt verbannt werde; daß ſich künftig Niemand unterſtehe, irgend eine neue und nachtheilige Gewohnheit in Sparta einzuführen, damit die Ehre unſrer muſikaliſchen Uebungen nicht darunter leide." [f])

Wir ſehen in dieſem Befehl den eiferſüchtigen Geiſt eines Staats, welcher bloß durch eine ſtrenge Einfalt der Sitten und einen unveränderten Gehorſam gegen ſeine Geſetze beſtehen konnte. Man hat die Spartaner dieſes Urtheils wegen ohne allen Grund verlacht. Denn wenn man die nachtheiligen Folgen einer Neuerung in kleinen Staaten, und die genaue Verbindung zwiſchen der Melodie und dem Texte in der alten Muſik, und den frühen Gebrauch bedenkt, den man davon bey der Erziehung machte, ſo wird man finden, daß die Spartaner ſich hierinn ſehr verſichtig und anſtändig aufführten. Es war einmal ihr Grundſatz, keine Veränderung in den Sitten, und folglich keine Veränderung

f) ARATI *Phaenomena Ed. Oxon.* Am Schluſſe dieſer Ausgabe iſt der Befehl abgedruckt.

ändrung in der Muſik zu erlauben. Die Neuerung alſo, welche Timotheus zur Abſicht hatte, würde dieſen erſten herrſchenden Grundſatz, den Geiſt ihrer Republik, vernichtet haben, und folglich der Republik ſelbſt nachtheilig geweſen ſeyn.

34. „In denen Staaten, welche freyere „und nachgebende Grundſätze hatten, und be„ſonders in Athen, zog das Verderbniß der Sit„ten das Verderbniß der Muſik nach ſich und „dieſes verdarb die Sitten noch mehr. Die „Muſiker, Barden oder Dichter waren die un„mittelbaren Werkzeuge dieſes Verderbniſſes.“ Dieſer gegenſeitige Einfluß der Sitten und Muſik in einander iſt ſchon in zween vorhergehenden Artikeln erläutert. s) Und die Wahrheit dieſer Erläuterungen wird durch hiſtoriſche Umſtände beſtätigt, welche Plato in folgender ſehr merkwürdigen Stelle ausführlich angiebt:

„Das Volk (in Athen) nahm ſich vorzeiten nichts über die Geſetze heraus, ſondern gehorchte denſelben willig. Ich rede von denen Geſetzen, welche die Muſik betrafen. — Denn die Muſik hatte damals ihre verſchiednen Gattungen. Die eine wurde zur Anrufung der

s) Artikel 31. 32.

Götter gebraucht; dieß waren die Hymnen. Eine andre Gattung war die klagende oder pathetische; eine dritte der Päan; (oder Triumphgesang;) die vierte der Dithyrambe; und noch eine andre Art des Gesanges bestand in Absingung alter Gesetze oder Sprüchwörter. [h]) In diesen und andern Dingen, die das Gesetz verordnet hat, durfte man nicht eine Gattung für die andre brauchen. Die Macht aber, hierüber zu entscheiden, und den, der dawider handelte, zu verurtheilen war nicht dem Geziſche und dem Zurufe der Menge, wie itzt, überlassen, auch durfte das Volk Niemanden durch Klatschen und Geräusch seinen Beyfall bezeugen. Nur einsichtvolle Männer entschieden hierüber, und man hörte bis zu Ende in aller Stille zu. Die jungen Leute, ihre Führer, und das Volk überhaupt wurde durch einen Heroldsstab an seine Pflicht erinnert. So lange man diese gute Ordnung beybehielt, verhielt sich der große Haufe folgsam, und wagte nicht mit vielem Getöse

sein

h) Man sehe den 6 Art. Den Charakter dieser fünften Art hat Hr. Brown mehr erklärt, als übersetzt. Indeß scheint seine Erklärung doch wohl den Begriff getroffen zu haben, den Plato so ausdrückt: νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοὔνομα ἐκάλουν — ἐπιλέγοντες δὲ κιθαρῳδικούς. Man vergleiche die Anmerkung (l) bey dem angeführten sechsten Artikel. — Der Ueb.

sein Urtheil. In der Folge aber haben die Dichter selbst eine Veränderung in der Musik veranlaßt. Es fehlte ihnen nicht an Feine; sie sahen aber nicht genug darauf, was in der Musik schicklich und regelmäßig war; sie schweiften aus, und ließen der Wollust zu freyen Lauf. Daher mischten sie alle die verschiedenen Gattungen unter einander, — und glaubten, der bloße Geschmack und die Befriedigung des Zuhörers, er mochte nun ein rechtschaffner oder beser Mann seyn, sey ein richtiger Probierstein der Kunst. Nach diesem Grundsatze verfertigten sie also Gedichte, und machten das Volk so verwegen und unbillig gegen die Musik, daß es sich allein das Recht anmaßte, darüber zu urtheilen. Daher wurden die Schauplätze itzt unruhig, wo vorhin alles stille gewesen war; und so gerieth das Recht hierinn zu urtheilen aus den Händen der vornehmsten in die unbändige Gewalt ungezogner Leute. Wäre es bloß bey Leuten von Einsicht geblieben, so wäre kein grosser Nachtheil daraus entstanden: nun aber ist aus dieser Freyheit bey der Musik eine gleiche Unverschämtheit in Urtheilen über die Philosophie entstanden. — Und hieraus wieder, die Frechheit, sich der Aufsicht der Obrigkeit zu widersetzen. Daher auch die Verachtung gegen die

Vorſchriften der Aeltern und bejahrter Perſonen. Und da wir faſt das Aeußerſte dieſes Verderbniſſes ſind, ſo weigern wir uns auch, den Geſetzen zu gehorchen. Und, um es aufs höchſte zu treiben, achten wir keinen Eid, keine Treue, keine Götter mehr.“ i)

Dieß iſt das Gemählde welches uns Plato von ſeinen Zeiten und von ſeinem Vaterlande hinterlaſſen hat; ein Gemählde, welche das übereinſtimmende Zeugniß des Xenophon k) nur gar zu ſehr beſtätigt, in deſſen und Plutarchs l) Nachrichten wir bald eine nähere Beſchreibung von der Ausbreitung dieſes Uebels ſehen werden, welches Plato hier in allgemeinen Ausdrücken beſchreibt.

Wir wollen dieſen Artikel mit der Erläuterung einiger Umſtände ſchließen, welche bisher nicht in gehöriges Licht geſetzt ſind, weil man von der alten griechiſchen Muſik keinen richtigen Begriff gehabt hat. Voſſius ſagt: „Es iſt zweifelhaft, ob man ſagen ſoll, daß eine Veränderung in den Sitten auf eine Verändrung in der Muſik gefolgt ſey; oder daß die veränderten

i) PLATO *de Legibus* l. III. p. 594. 595.

k) Man ſehe unten den ſiebenden Abſchnitt, Art. 5.

l) Eben daſelbſt.

ten Sitten eine Verändrung in der Musik zur Folge gehabt haben. Das erste war die Meynung des Damon, und Plato giebt ihr Beyfall; Cicero aber ist der letztern Meynung geneigter." m) Man muß hier bemerken, daß sowohl Vossius als Cicero das Wort Musik in seiner neuern Bedeutung brauchen, da es bloß soviel heißt, als Melodie. Kein Wunder also, wenn sie den Satz des Plato nicht völlig einsehen. Man wird ferner aus dem, was wir bisher ausgemacht haben, urtheilen, daß Plato alles beydes glaubte: „daß die Sitten einen Einfluß in die Musik, und die Musik einen Einfluß in die Sitten hätte." In der Stelle, worauf sich Vossius bezieht, wo er Damons Meynung vor-

m) Der Verfasser zeigt nicht die eigentliche Stelle des Vossius an. In seiner Abhandlung über das Singen der Gedichte finde ich sie nicht; vermuthlich ist sie in seinem Werke *de natura artium*. — Die Stelle des Plato ist *de Republ.* L. IV. Εἰδὼς γὰρ κενὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον. Οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὡς φησί τε Δάμων, καὶ ἐγὼ πείθομαι. Die Worte des Cicero *de Legibus* L. II. c. 15. „Civitatum hoc multarum in Graecia interfuit, antiquum vocum servare modum, quarum mores lapsi ad mollitiem, pariter sunt immutati cum cantibus; aut hac dulcedine, corruptelaque depravati, ut quidam putant; aut cum severitas eorum ob alia vitia cecidisset, tum fuit in auribus animisque mutatis etiam huic mutationi locus." — Der Ueb.

vorträgt, redet Plato von einer Veränderung in der Muſik, wie ſie in die Sitten eines Staats Einfluß hat. Er glaubt, daß eine ſolche Veränderung den Verwirrungen und Neuerungen in Sachen, die das gemeine Wohl betreffen, die Thür öffne; ſo wie die Verſäumung der gebührenden Achtung gegen alte Leute, Eltern, oder obrigkeitliche Perſonen, oder die Vernachläßigung andrer alter und bewährter Gewohnheiten, die mit dem gemeinen Beſten in Verbindung ſtehen. Und in dieſer Abſicht iſt der Einfluß der griechiſchen Muſik, wie wir ſie erklärt haben, auf die Sitten der Menſchen zu offenbar, als daß er eines fernern Beweiſes bedürfte.

Auf der andern Seite iſt es eben ſo augenſcheinlich, daß Plato der Meynung geweſen iſt, eine Verderbniß der Sitten müſſe die Muſik verderben. Er ſagt uns in der oben angeführten Stelle, die Frechheit und Ausgelaſſenheit der Athenienſer habe die Dichter zuerſt gereizt, ihre Kunſt durch Abſingung ſolcher Gedichte herunter zu ſetzen, die nach ihrem verderbten Geſchmack waren, welcher ſich auf ihre fehlerhafte Sitten gründete. Und wie die Sitten auf dieſe Art die Muſik erniedrigten, ſo verſchlimmerte dieſe verderbte Muſik durch eine natürliche Gegenwir-

genwirkung die Sitten noch mehr, und brachte Tugend und Religion vollends in Verfall.

35. „Diese Verderbniß hatte nach und nach „eine gänzliche Trennung des vereinten Amts „eines Barden und Tonkünstlers zur Folge. „Der Regierer des Staats war nicht mehr auf „seine musikalische Kunst stolz; der Dichter ließ „sich nicht mehr zu dem Amte eines Leyerspielers, „Sängers oder Schauspielers herab. Denn „diese Aemter, welche vorhin die Mittel waren, „jede löbliche und große Handlung einzuschär„fen, wurden nach und nach immer unerhebli„cher, und da sie zuletzt zu den entgegengesetz„ten Absichten angewandt wurden, am Ende „von den Weisen und Tugendhaften verachtet." Diese allmählige Trennung der verschiednen Theile des zusammengesetzten Amts eines Barden, und der Melodie, des Tanzes und Gesanges, verdienen nach ihrem Fortgange bemerkt zu werden. — Wir haben gesehen, daß in den allererstlen Zeiten die Götter oder Gesetzgeber selbst dieß Amt vollständig und nach allen Theilen verwaltet haben; daß sie Dichter, Leyerspieler, Sänger und Tänzer gewesen sind. Der Tanz scheint zuerst von der Melodie und dem Gesange getrennt zu seyn, indem er bald zur Gymnastik erhöht wurde. Die Gesetzgeber ließen

liessen nach und nach die verschiednen Theile von dem Charakter eines Musikus fahren, eine Trennung, die ganz natürlich aus dem abnehmenden Enthusiasmus, und den zunehmenden Sorgen der Regierung entstand. Wie Linus und Orpheus die ersten waren, so scheinen Pythagoras und Solon die letzten gewesen zu seyn, welche Lieder in die Musik gesetzt, und sie vor dem umstehenden Volke abgesungen haben. — Das Amt eines Barden oder Musikers war itzt ein geringerer, aber doch ehrwürdiger Charakter geworden, indem er ein Gehülfe der Obrigkeit, ein heilsamer Diener des Staats, ein Lehrer der Religion und Sittenlehre war. Der Barde sang und spielte allezeit, und führte auch gelegentlich den Tanz auf. Als aber Homers Gedichte alle andern Versuche verdunkelt hatten, erfolgte eine andre Trennung. Es entstanden die Rhapsodisten in Griechenland. Sie sangen Homers Gedichte vor großen umherstehenden Versammlungen. Sie stellten ganz genau seine Person vor, und sangen vor dem Volke seine Gedichte mit dem poetischen Feuer und Entzücken, welches der Barde selbst empfunden und geäußert hatte. Denn in Plato's Jo sagt der Rhapsodist: „wenn er eine rührende Geschichte singe, so schwimmen seine Augen in Thränen, wenn er eine schreckliche Begeben-

heit

heit ſinge, ſo ſchlage ſein Herz, und das Haar ſtehe ihm zu Berge.“ In den erſten Zeiten des Trauerſpiels ſang und ſpielte der Dichter zugleich; zur Zeit des Sophokles aber erfolgte eine andre Trennung, gleich der letztern; und das Amt eines Schauſpielers wurde von dem Amte des Dichters getrennt. — Bald nachher finden wir in der oben angeführten Stelle des Plato, daß in Athen die ganze Kunſt der Muſik von ihrer eigentlichen Abſicht getrennt wurde. Nun verloren ſich ihre heilſamen Wirkungen. Um eben dieſe Zeit entſtand die Liebe zu der zügelloſen Komödie; und wir ſehen aus dem Plutarch n) und andern Schriftſtellern, o) daß die Vorſtellung des Trauerſpiels in Athen itzt in ein bloßes Gepränge ausgeartet war, das eben ſo vielen Aufwand als Schaden nach ſich zog. Eben dieſer Schriftſteller verſichert uns, daß der Tanz, welcher ehemals der Kriegsübungen wegen vom Geſange war getrennt worden, itzt durch die Gaukler im höchſten Grade verderbt wurde. p) Die Folgen dieſer Verderbniſſe zeigten ſich hernach bald. Daher entſtand zur Zeit des Pla-

10

n) PLUTARCH. *Sympoſ.* L. VII. Opp. Tom. II. p. 711.

o) IUSTIN. L. VI. Cap. IX. „Athenienſes non, ut olim, in claſſem exercitusque, ſed in dies feſtos apparatuque ludorum reditus publicos effundunt.“

p) *Sympoſ.* L. IX. Qu. 15. Opp. Tom. II. pag. 747.

ſo auch noch eine andre Trennung. Denn itzt wurde der vielbedeutende Name eines ἀοιδὸς oder Barden nicht mehr gebraucht, ſondern mit dem Namen ποιητὴς oder eines Dichters verwechſelt. Und wie ehemals das Amt eines Geſetzgebers von dem Amte des Barden war abgeſondert worden; ſo wurde itzt, als eine Folge dieſer Verderbniß und des Verfalls der Muſik, die eine bloße Ergötzlichkeit wurde, der Charakter eines Poeten ganz verſchieden von dem Charakter eines Choriſten, Schauſpielers oder Tänzers, und dieſe wieder verſchieden von einander. q) Denn man vergaß itzt den moraliſchen Zweck, und ſah auf nichts, als auf Ergötzung; folglich wurde eine gröſsre Vollkommenheit in dieſen Künſten nothwendig, und alſo auch eine ernſtere Uebung in einer jeden. *) Wir müſſen itzt ein wenig rückwärts gehen, um den Urſprung einer andern Trennung zu finden. Man that einen Eingriff in das Gebiet der Muſik. Die

éſ-

q) PLATO *de Republ.* L. II.

*) Vielleicht iſt dieſes vielmehr umgekehrt wahr, und das die Urſache, was Hr. B. für die Wirkung nimmt. Als die Künſte ſich verbeſſerten, und mehr Fleiß und Fertigkeit foderten, entſtanden ſtatt des moraliſchen Zwecks Nebenzwecke, beſonders die Ergötzung, welche der eigenthümliche Endzweck der Hülfskünſte iſt. — Der Lieb-

öffentlichen muſikaliſchen Wettſtreite erlaubten der Proſe einen Zutritt, und die Bewerbung um den Preis, der eigentlich der Poeſie und dem Geſange zukam. Herodotus war der erſte, welcher dafür gekrönt wurde, daß er bey einem öffentlichen Wettſtreite Geſchichte geſchrieben und geleſen, oder eigentlicher geſungen hatte. [r]) Und es iſt merkwürdig, daß er zwar den Geſang zur Proſe heruntergebracht, daß aber doch ſein Werk ſowohl das fabelhafte Anſehen, als die Anrufung der Muſen behalten hat. Wenn man alle dieſe Umſtände zuſammennimmt, ſo wird man das wahre poetiſche und fabelhafte Genie ſeiner berühmten Geſchichte beurtheilen können. Thucydides zielt auf dieſe Gewohnheit im Anfange ſeines berühmten Werks. [s]) Er ſagt, er ſchreibe es nicht bloß zur Uebung für einen öffentlichen Wettſtreit; ſondern zum gültigen Beſitz künftiger Zeiten. In ſpätern Zeiten wurde es ein gemeiner Gebrauch der Sophiſten und Redner, in Proſe bey den Olympiſchen Spielen um den Ehrenkranz zu ſtreiten.

r) LUCIAN. in *Herodoto*.

s) *L. I. C. VI.*

ten.[t]) — Die Delphiſchen Orakel richteten ſich nach dieſen allmähligen Trennungen. In den erſtern Zeiten wurden ſie von der Pythia mit ſeltſamen Gebehrden (Tanz) Melodie und Sylbenmaaß gegeben.[u]) Wir finden, daß die Pythia hernach dieſen vielfältigen Charakter hat fahren laſſen; man brauchte Poeten bey dem Tempel, welche die Orakel in Verſe brachten; und in ſpätern Zeiten hörte dieſe Gewohnheit gar auf, und die Orakel wurden in bloßer Proſe gegeben.[w]) — Zur Zeit des Ariſtoteles war ſchon eine allgemeine und beynahe eine gänzliche Trennung vorgegangen. Die Kunſt, die Leyer zu ſpielen, worauf ihre erſten Geſetzgeber ſtolz geweſen waren, wurde itzt für einen jungen König als ſchimpflich angeſehen. Die Singekunſt, welche ehemals eine unterſcheidende Eigenſchaft ihrer Götter geweſen war, wurde itzt als eine Beſchäfftigung angeſehen, die einem Menſchen unanſtändig war[x]) Der

t) LVCIAN. *de Saltatione.*

u) S. oben, Art. 8.

w) STRABO L. IX. pag. 481. — CIC. *de Divin.* L. II. cap. 56. „Pythii temporibus jam Apollo verſus facere deſierat.“ Man ſehe auch den deutſchen Bannier B. I. S. 706. f.

x) ARISTOT. *Polit.* L. VIII. c. 5.

Der Chor in einigen Schauspielen gab einer bloßen Melodie der Instrumente Platz, welche itzt zuerst den Namen Musik erhielt. Die Rhapsodisten hatten um diese Zeit angefangen, einen Theil ihres Amts fahren zu lassen; und anstatt zu singen, lasen sie Homers Gedichte nur vor. [y]) Und endlich, der große griechische Kunstrichter und Staatsmann, der die Musik in diesem verderbten Zustande sahe, worinn sie sich zu seiner Zeit befand, räumt zwar noch ihren Gebrauch bey der Privaterziehung ein; er tadelt aber die öffentlichen musikalischen Uebungen, weil sie bloß geschickt wären, den Geschmack eines verderbten Volks zu befriedigen. [z]) Allein in dem noch spätern Zeitalter, in welchem Plutarch schrieb, war ihr Nutzen auch im Privatleben verschwunden. Denn er sagt, die Musik, welche ehemals so wichtig und heilsam in ihren Wirkungen gewesen wäre, sey itzt eine bloße Belustigung der Schaubühne geworden, und werde nicht mehr zur Erziehung der Jugend angewandt.

36. „Daher sank die Gewalt, der Nutzen „und die Würde der Musik in eine allgemeine

y) ARISTOT. *Poet.* C. XXVI.

z) ID. *Polit.* L. VIII. c. 7.

„Verderbniß und Verachtung.“ Diese Folge ist so offenbar, daß sie keinen Beweis bedarf.— Wir haben es also versucht, die Natur, den Ursprung und Fortgang, die Gewalt, Vollkommenheit und Verderbniß der alten griechischen Musik zu entwickeln; von den ersten Zeiten an, da sie der Ruhm ihrer Gesetzgeber war, bis in die spätern Zeiten, da sie das Geschäffte ihrer Sklaven wurde.

Siebenter Abschnitt.

Von dem Ursprunge und Fortgange der Komödie in Griechenland.

Die Komödie ist ein beträchtlicher Theil der alten griechischen Musik. Ihren Ursprung und Fortgang haben wir bisher, so wie die Ursachen derselben, mit Fleiß übergangen; denn hätten wir die Untersuchung darüber in dasjenige eingemischt, was wir von der Ode, dem Epischen Gedichte, und dem Trauerspiel gesagt haben, so würde die Kette unsrer Abhandlung unterbrochen, und die Ordnung und Deutlichkeit gestört seyn, welche wir, so viel möglich,

lich, bey dieſer verwickelten Sache beobachten mußten.

Wir wollen alſo itzt den Urſprung und Fortgang der alten griechiſchen Komödie auf ihre natürlichen und weſentlichen Urſachen zurück leiten. Wir wollen den Urſprung dieſer Dichtungsart in dem wilden Leben aufſuchen, die wahren Urſachen entwickeln, warum ſie in Griechenland ſo ſpät eine regelmäßige Geſtalt erhielt, und dann ſehen, worauf ſich die alte, mittlere und neue Komödie in ihrem allmählichen Wachsthume gründete.

In der Beſchreibung der muſikaliſchen Feſte bey den Wilden, die wir oben aus dem Lafiteau gegeben haben, ſehen wir, daß dieſe kriegriſchen Völker einander immer geſchwinder ſpotten, als loben. Der Tänzer nimmt, wen er will, bey der Hand, und führt ihn mitten in die Verſammlung; er folgt ihm ohne Widerſtand. Indeß fährt der Tänzer fort zu ſingen, und läßt zuweilen in ſeinem Geſange, zuweilen zwiſchen demſelben, Spöttereyen gegen denjenigen aus, den er aufgefodert hat, und dieſer hört dieſelben ohne Widerrede an. Bey jedem witzigen Einfalle läßt ſich ein lautes Gelächter rings umher hören, welche den Spott

noch mehr beleben, und denjenigen, den ſie treffen, oft nöthigen, das Haupt in ſeinem Mantel zu verhüllen. *)

Wenn wir nun wieder annehmen, wie wir oben thaten, daß dieſe wilden Völker mit den Buchſtaben bekannt und ſo geſittet würden, daß ſie doch noch die Denkungsart behielten, die einem freyen und geſchäfftigen Volke natürlich iſt, ſo werden wir aus dieſem Gemählde des Lafiteau nachſtehende Folgerungen natürlich herleiten können.

1. Ihre beyläufigen Spottreden würden itzt geſchriebne Spöttereyen werden, welche ihre ſarkaſtiſchen Chöre gelegentlich abſingen würden. Denn nichts würde einem Volke von dieſer ſatyriſchen Laune ſo gefallen können, als ſolch ein Vorrath von Witz und Spott, der gleich einem Köcher, mit den ſchärfſten Pfeilen angefüllt, immer bey der Hand ſeyn würde, bereit, gegen die gelegentlichen Gegenſtände ihres Unwillens gebraucht zu werden.

2. Es würden auch erzählende oder epiſche Gedichte von der ſpöttiſchen oder komiſchen Art entſtehen, und gelegentlich bey ihren öffentlichen Feyer-

*) S. oben den zweyten Abſchnitt.

Feyerlichkeiten abgesungen werden. Denn wenn der Geist des Spotts einmal erwacht wäre, so würde er natürlich von gelegentlichen Ausfällen zu der Erzählung lächerlicher Handlungen fortgehen, um ein lebhaftes und satyrisches Volk zu befriedigen und zu unterhalten.

3. Aus der Verbindung dieser zwo Arten, dem Chor und der Erzählung, würde der erste rauhe Umriß der Komödie entstehen. Wir haben gesehen, daß die Tragödie aus ähnlichen Ursachen entstand; und diese würden auch natürlicher Weise bey der Entstehung der Komödie Statt finden. Denn die erzählende Art, die schon durch Aktion beseelt wäre, würde leicht in dramatische Vorstellung übergehen, und so das Trauerspiel hervorbringen; und die ähnlichen Anfälle des Gelächters unterstützt durch geschriebne Spöttereyen, würden die Gestalt eines komischen Chors annehmen.

4. So lange die heilsamen Grundsätze der Gesetzgebung ihre Gewalt behielten, so würde die Komödie, in dieser Gestalt, von den Regierern des Staats wenig befördert werden. Denn die wichtigern Gattungen der Poesie, wovon wir schon gehandelt ha-

ben, welche die Grundsätze der Religion, Politik und Sittenlehre enthielten, würden allein ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen können, indeß daß ihre Komödie, die nichts mehr, als die Einkleidung des Lächerlichen und wilder Spöttereyen wäre, von weisen Gesetzgebern höchstens nur würde geduldet werden.

5. Eine kluge bürgerliche Gesellschaft, von ungewöhnlich strengen Grundsätzen würde sogar diese Art der Poesie, als ein Verderbniß für den Staat, verbannen. Denn nichts könnte einem Staate, der sich auf die Strenge der Sitten gründete, gefährlicher seyn, als die ungebundne Freyheit im Denken und Reden, welche diese Art von Komödie veranlassen würde.

6. Wenn in einem Staate von nicht so strengen Grundsätzen solch eine Komödie geduldet wäre, und ein allgemeines Verderben der Sitten unter dem Volke einrisse; und wenn etwa ein so verderbtes Volk auf irgend eine Art die Obrigkeit überwältigen, und selbst die Zügel der Regierung ergreifen sollte, denn würde diese Art von Komödie ein Ansehen erhalten, und öffentlich eingeführt werden. Denn die aufrichtigen Regierer des Staats wären alsdenn

denn abgesetzt, und die Geschöpfe eines solchen verderbten Volks in ihre Stelle erhoben; diese würden also eine solche Komödie durch Gesetze bestätigen, die dem Geschmacke und den Lastern solch eines verderbten Volks am meisten gemäß wäre.

7. Das Lächerliche und Spöttische ihrer Komödie von dieser Art würde hauptsächlich gegen diejenigen obrigkeitlichen Personen oder Privatmänner gerichtet werden, deren Denkungsart dem lasterhaften Pöbel verhaßt wäre. Denn da ist das Verderbniß, so zu reden, durch ein Gesetz bestätigt wäre, das heißt, durch die Stimme eines ausgearteten Volks, welche die Stelle der Gesetze vertreten würde; so würden die Dichter sich genöthigt sehen, den Lastern des Volks das Wort zu reden, weil sie so am sichersten Beyfall erhielten; und hiezu würden sie durch den Spott der Tugend am gewissesten gelangen.

8. Erhöbe sich auf einmal eine tyrannische Gewalt auf den Ruinen eines solchen Volks, so würde dieselbe durch ihr Ansehen dieser Gattung der Komödie ein Stillschweigen auflegen. Denn da man nun einmal das was dem Volke verhaßt wäre, zum Inhalte des Lust-

spiels machen würde, so müßten die Tyrannen, welche die allgemeine Freyheit hinweg genommen hätten, auch erwarten, der Gegenstand der Komödie zu werden, wenn es ihr erlaubt wäre, ihre vorige Freyheit zu behalten.

9. Die Dichter würden vermuthlich eine Ausflucht finden, doch noch den Beyfall des Volks zu erhalten, und fortfahren, wirkliche Charaktere unter fremden Namen vorzustellen. Denn dieß würde die einzige Art von Komödie seyn, die sie noch mit wahrscheinlichem Glücke beybehalten könnten. Und hiemit würden sie ohne große Gefahr fortfahren können, wenn sie nur die Personen der Tyrannen schonten.

10. Wenn ein großer Erobrer käme, verschiedne Nationen unter seine Gewalt brächte, und so eine Gemeinschaft zwischen einem solchen Staate und andern veranlaßte, in welchem eine prächtigere und feinere Lebensart herrschte, so würde diese zweyte Art der Komödie natürlicher Weise eine Verbesserung erhalten, statt der versteckten persönlichen Spöttereyen die feinere Gestalt eines allgemeinen Spotts annehmen, und ein Gemählde des menschlichen Lebens werden. — Denn es ist eine von den ersten Bemühungen der Verbesserung des Staats, alle

alle Gelegenheit zur Beleidigung zu vermeiden, ohne Rücksicht auf die Folgen, die bey den Bürgern desselben gut oder schlimm seyn mögen; bloß in Absicht auf das einmal angenommene Urtheil von einem feinern Geschmacke, und aus Begierde nach dem Ruhme einer feinern Lebensart.

Um diese angenommenen Sätze zu bestätigen, wollen wir sie itzt zu realisiren suchen, und zeigen, daß dergleichen Folgen in Griechenland entstanden sind. Und ich hoffe, das ich in dem Verfolg dieser Betrachtung im Stande seyn werde, die wahren Ursachen des Fortgangs der alten Komödie zu entwickeln, der von dem Fortgange der höhern Gattungen der Poesie so verschieden ist.

1. „In den ersten Zeiten der griechischen „Staaten wurden ihre beyläufigen Spottreden „geschriebne Spöttereyen, welche ihre sarkasti„schen Chöre gelegentlich absangen.“ Diese geschriebnen Spöttereyen waren wirklich so alt, daß alle griechischen Schriftsteller einmüthig gestehen, daß sie von ihrem wahren Ursprunge nichts wissen. Ihre erste Erscheinung wird von verschiednen Schriftstellern auch verschiednen

nen Völkern zugeschrieben. *) Und es ist kein Wunder, wenn jede Meynung nicht hinlänglich erwiesen werden kann, da es wahrscheinlich ist, daß diese sarkastischen Chöre in vielen griechischen Staaten fast zu gleicher Zeit entstanden sind, nämlich, um die Zeit der Sittenverbesserung. Denn wir haben gesehen, daß ein solcher Zeitpunkt sie natürlicher Weise hervorbringen würden. „Denn nichts konnte einem Volke „von dieser satirischen Laune so sehr gefallen „können, als solch ein Vorrath von Witz und „Spott." Indeß müssen wir noch bemerken, daß ihre Nachrichten hievon mit der Natur und der Wahrscheinlichkeit weit mehr übereinstimmen, als die Nachrichten von dem Ursprunge des Tragischen Chors, welchen sie, wie es scheint, überall allein der bloßen Gewohnheit der trunkenen Bachanten zugeschrieben haben.

2. „Es entstanden erzählende oder epische „Gedichte von der spöttischen oder komischen „Art, und diese wurden gelegentlich bey ihren „öffentlichen Feyerlichkeiten abgesungen." Die Wahrheit dieses Umstandes bestätigt das Zeugniß des Aristoteles: „Ob wir gleich, sagt er,

*) VOSSIUS *Inst. Poet.* L. II. c. 23.

er, weder die Namen, noch die Verfaſſer dieſer Gedichte wiſſen; ſo hat man doch Urſache zu glauben, daß verſchiedne vor dem Homer geſchrieben ſind, und daß ſein Margites dieſe Dichtungsart eben ſo zur Vollkommenheit gebracht hat, wie die Iliade und Odyſſee das epiſche Gedicht zu ſeiner Größe gebracht haben.“ d) Daß Homer ſo gut wie andre Barden der erſten Zeiten, ihre komiſchen Gedichte bey feyerlichen Gelegenheiten abgeſungen haben, das braucht hier keines weitern Beweiſes.

3. „Aus der Verbindung dieſer zwo Arten, „dem Chor und der Erzählung, entſtand der er„ſte rauhe Umriß der Komödie.“ Die Erzählung, welche itzt ſchon durch eine lebendige Handlung belebt war, gieng ſehr leicht in dramatiſche Vorſtellung über; und der einſtimmige Schall des Gelächters, welcher bey der umſtehenden Verſammlung erregt ward, nahm itzt, da die Spöttereyen niedergeſchrieben waren, die Form des komiſchen Chors an. Hier bekommen wir wiederum einen Streit mit der ganzen Menge der Kunſtrichter vom Ariſtoteles an bis auf unſre Zeiten. Sie alle ſchreiben den Urſprung der ordentlichen Form der Komödie dem Margites

d) ARISTOT. *Poetic.* cap. 4.

gites des Homer zu; so wie sie den Ursprung des Trauerspiels von der Iliade und Odyssee hergeleitet haben. Allein ungeachtet der Unmüthigkeit dieser Meynung, scheint es klar zu seyn, daß der Fortgang der Komödie eben die Ursachen, wie der Fortgang des Trauerspiels gehabt hat; daß sie beyde auf eine ganz natürliche Art und nach dem Laufe der Dinge, aus einer Verbindung der Erzählung und des Chors entstanden sind, ohne daß man irgend eine Rücksicht auf Homers Gedichte genommen hat. Eben die Gründe, welche das Eine bewiesen haben, werden auch das Andre bestätigen. Wir sehen die Grundlage der Komödie und theatralischer Vorstellungen in der Lebensart der Wilden, eben so wie den Grundstof des Trauerspiels; e) und überdem finden wir in den ersten Zeiten von Griechenland selbst die erste rohe Gestalt der Komödie, welche aus einer Verbindung der dramatischen Vorstellung und eines Chors lange vorher entstand, ehe Homer lebte. So wie wir in den Nachrichten des Strabo und andrer von dem musikalischen Wettstreite, welcher zu Delphi angeordnet wurde, und der Grund der pythischen Spiele war, die erste rauhe Gestalt des Trauer-

e) Man sehe oben den zweyten Abschnitt.

Trauerspiels gefunden haben, so werden wir itzt gleichfalls einen schwachen Umriß von der ersten rauhen Gestalt der Komödie finden. Denn wir sehen, daß Apollo mit seinem Chore und seinen Dienern in der Folgezeit nicht nur seinen Sieg vorstellte, und dann einen Päan auf denselben sang (eine Verbindung, worinn wir die erste ungebildete Gestalt des Trauerspiels sehen) sondern daß sie auch, um das Lachen zu erregen, das Gezische der sterbenden Schlange vorstellten, und ein Spottgedicht auf ihre Bezwingung absangen. [1]) Denn so verstehe ich das Wort ἰαμβος und ἰαμβίζειν, welches die alten Schriftsteller bey dieser Gelegenheit brauchen, daß sie nämlich bloß sarkastische Verse und nicht Jamben im eigentlichsten Verstande gesungen haben, wovon man gewöhnlich glaubt, daß sie zuerst vom Archilochus, lange Zeit nach der Geschichte, wovon hier die Rede ist, erfunden wären. Und hieraus sieht man den wahren Grund, warum die griechische Komödie in Versen geschrieben war, weil sie bey ihrem ersten Ursprunge abgesungen wurde. — In dieser Verbindung der komischen Vorstellung und eines satyrischen Chors sehen wir also die ächte, wiewohl

f) Man sehe die Schriftsteller, welche oben im V. Abschn. Art. 16. angeführt sind.

wohl unvollkommne und rauhe Form der alten griechiſchen Komödie.

4. „So lange die heilſamen Grundſätze der „Geſetzgebung ihre Gewalt behielten, wurde „die Komödie, in dieſer Geſtalt von den Re„gierern des Staats wenig befördert.“ Das Zeugniß des Ariſtoteles iſt in dieſem Stücke deutlich und entſcheidend. „Die Komödie blieb verborgen und unbekannt, weil man anfänglich wenig auf ſie achtete, und die Obrigkeit ihr erſt ſpät einen Chor einräumte.“ f) Er giebt von dieſem Verhalten der Obrigkeit keine Urſache an; wir haben indeß oben, wie mich dünkt, einen hinlänglichen Grund davon angeführt: „Denn „die wichtigern Gattungen der Poeſie, welche die „Grundſätze der Religion, Politik und Sitten„lehre enthielten, zogen allein ihre Aufmerkſam„keit auf ſich, indeß daß ihre Komödie, die „nichts mehr als die Einkleidung des Lächer„lichen und wilder Spöttereyen war, von ihren „weiſen Geſetzgebern nur bloß geduldet wurde.“ Die Wahrheit dieſes Abſatzes wird durch die zween folgenden ihre Beſtätigung erhalten.

5. „Es gab eine kluge bürgerliche Geſell„ſchaft, von ungewöhnlich ſtrengen Grundſätzen, „welche

f) ARISTOT. *Poetic.* Cap. 5. *init.* p. 228. ed. Wechel.

„welche sogar diese Gattung der Poesie, als „ein Verderbniß für den Staat, verbannte.“ Wir haben schon oben gesehen, mit welcher Vorsicht und Behutsamkeit die Spartaner ihre Musik zur Sicherheit ihres Staats einrichteten. Sie behaupteten eben diese Aufführung und widersetzten sich auf gleiche Art dem ersten Anfang der Komödie, sobald sie in den Versen des Archilochus nur eben hervorschimmerte. „Die Spartaner gaben einen Befehl, daß die Schriften des Archilochus aus ihrer Stadt verbannt seyn sollten, weil sie glaubten, daß die Lesung derselben den guten Sitten nachtheilig seyn konnte. Sie wollten die Gemüther ihrer Kinder nicht dazu gewöhnen, weil sie glaubten, daß ihr Herz dadurch mehr verderbt als ihr Witz verbessert werden würde “ [b])

6. „In dem Staate von Athen, welche „nicht so strenge Grundsätze hatte, wurde diese „Art von Komödien geduldet, und es riß ein „allge-

b) VALERIVS MAX. L. VI. cap. 1. — In der Folgezeit, als die Sitten und der Ruhm dieses Staats mit einander in Verfall geriethen, war ihr Verfahren diesen Grundsätzen völlig gemäß. Man verstattete die Mimen oder Gaukelspieler, die ausgelassenste Art von Komödie. Man sehe den Suidas, Athenäus und andre Schriftsteller der spätern Zeiten. Der Verf.

„allgemeines Verderben der Sitten unter dem „Volke ein. Dieß verderbte Volk überwältigte „die Obrigkeit, nahm selbst die Zügel der Re„gierung, und auf diesem Grunde gestützt, „kam die alte Komödie in Ansehen, hatte einen „Chor, der ihr von der Obrigkeit gegeben war, „und erhielt öffentliche Gerechtsamen.“ Dieß war eine natürliche und nothwendige Folge der Gewalt eines verderbten Volks. Denn da die rechtschaffnen obrigkeitlichen Personen abgesetzt, und die Creaturen dieses verderbten Volks an ihre Stelle gesetzt waren, so wurde itzt ihre Komödie durch eine gesetzliche Verordnung bestätigt, und dieß Gesetz selbst war mit den Lastern und dem Geschmacke eines zügellosen Pöbels sehr übereinstimmend.

Hier sieht man also die wahre Veranlassung zu der Einrichtung der alten Komödie, zu der Zeit ihres ersten Ursprungs. Da indeß verschiedne Schriftsteller ganz andre Ursachen davon, ohne allen Grund, angegeben haben, so wird es nöthig seyn aus den griechischen Schriftstellern zu beweisen, daß die von uns angegebnen Ursachen die wahren sind.

Plato liefert uns in der oben angeführten Stelle [k]) die Geschichte von dem Verderbnisse des

k) S. den V. Abschn. Art. 34.

des Volks und der Musik; aber in so allgemeinen Ausdrücken, daß man ohne weitere Gewißheit unmöglich die Zeit oder die Mittel dieser Veränderung bestimmen kann, welche dem Athenienſischen Staate so nachtheilig war. Zum Glück hat Plutarch diesen Vorfall mit solcher Genauigkeit und mit allen Umständen erzählt, so daß uns dabey gar kein Zweifel mehr übrig bleibt. Perikles war derjenige, der aus besondrer Neigung und Privatabsichten, dem Volke gefällig zu seyn, diese verderbliche Veränderung bewirkte. Denn: „da er dem Volke die Plünderung und den Besitz derjenigen Länder Preis gab, welche er dem Feinde abgenommen hatte, die Schätze des Staats, welche sonst für den Krieg aufgespart wurden, auf Lustbarkeiten und Schauspiele, zu ihrem Vergnügen verwandte, und mit Geschenken und Gnadengehalte sehr freygebig war; so wurden sie aus einem mäßigen, bescheidnen und arbeitsamen Volke, welches sich selbst durch eigne Arbeit erhielt, ein schwelgerischer und verderbter Haufen Und so gab er ihnen zugleich Gelegenheit, wider den Rath der Areopagiten einen Aufstand zu machen.“ [1]) Aus dieser Stelle sieht man nicht

1) PLUTARCH. *in Pericle.* Opp. Tom. I. pag. 159.

nur, daß Perikles das Athenienſiſche Volk zur Schwelgerey verführt hat, ſondern auch daß die Luſtbarkeiten und Schauſpiele, welche er gab, eins von den wirkſamſten Werkzeugen dieſer Verderbniß geweſen ſind. [m])

Das Zeugniß des Xenophon, welches hiemit übereinſtimmt, giebt der ganzen Sache ein Licht, und öffnet uns eine völlige Ausſicht in die Folgen dieſer allgemeinen Verderbniß, in ſo fern die alte Komödie dabey in Betrachtung kömmt. Denn in ſeiner Abhandlung über den Athenienſiſchen Staat ſagt er uns: erſtlich, daß zu der damaligen Zeit, welche wir itzt feſtgeſetzt haben, das Volk alle rechtſchaffnen Leute der obrigkeitlichen Würde entſetzte, und ſchlechte Leute in ihre

m) So redet Cicero von der alten griechiſchen Komödie: „Illo: populares homines, improbos, in rempbl. ſeditioſos, Cleonem, Cleophontem, Hyperbolum laeſit, — patiamur: — ſed Periclem, cum jam tuae civitati maxima auctoritate plurimos annos domi et bello praefuiſſet, violari verſibus, et eos agi in ſcena, non plus decuit, quam ſi Plautus noſter voluiſſet, aut Naevius P. et Cn. Scipioni, aut Caecilius M. Catoni maledicere.“ *Ex Fragm. CIC. de Repbl.* L. IV. Es iſt hier zu merken, daß das Urtheil des Cicero in Anſehung des Perikles falſch iſt; denn er war offenbar Schuld an dem Verderbniſſe des Volks. Und ſo, dünkt mich, hatte er die Strafe verdient, durch eben die zügelloſe Komödie verſpottet zu werden, welche er durch ſeine Veranlaſſung zuerſt eingeführt hatte. Der Verf.

ihre Stellen aufnahm: zweytens, daß sie die gymnastischen und musikalischen Uebungen den Händen der Vornehmen entrissen, und die Ausübung und den Gewinn derselben Leuten von der niedrigsten Abkunft zuwandten: drittens, daß sie in ihren Komödien keine andern Leute lächerlich machen ließen, als solche, die eine höhere Würde und Ehrenstelle bekleideten; wenn nicht etwa einer von ihrem Stande sich durch ein angenommenes Ansehen zu unterscheiden suchte; alsdann wurde er der Gegenstand des theatralischen Gelächters." n)

Diese Stellen sind so deutlich und bestimmt, daß sie gar keinen Grund hieran zu zweifeln, übrig lassen.

Lord Shaftesbury hat in seinen Lehren für einen Schriftsteller diese Materie sehr unrecht verstanden; o) und er ist hier eben so

n) XENOPHON *de Rep. Athen.* pag. 698. In den *Observations* wird erinnert, daß man diese Stelle aus der bekannten Abneigung des Xenophon wider die Demokratie verstehen müsse, und daß die βελτιονες nicht die rechtschaffenen, sondern nur die vornehmern Leute sind, zumal da Xenophon hinzusetzt: δια πολυτραγμοσυνην και δια το ζητειν πλεον τι εχειν. — Der Ueb.

o) *Characteristics.* Vol. I. *Advice to an Author.* — Was hier und in der nächsten Anmerkung wider beyde Schriftsteller gesagt wird, ist wohl ohne Grund. Die

nachläßig und mangelhaft in Ansehung der Gelehrsamkeit, als er es zu andrer Zeit in Ansehung der Gründlichkeit ist. Er scheint in einer Stelle zu behaupten, daß die spätere Einrichtung und Vollkommenheit der alten Komödie dadurch veranlaßt sey, weil sie ein schwereres Werk des Verstandes wäre, als das Trauerspiel. „In dieser Dichtungsart (im Trauerspiele) wa„ren die Dichter eher glücklich, als in der Ko„mödie oder der scherzhaften Gattung; und das „konnte man auch natürlicher Weise erwarten, „indem dieß in der That die leichteste von beyden Gattungen war.“ Das heißt eine noch zweifelhafte Sache durch eine bloße Bekräftigung entscheiden. Ein gelehrter und scharfsinniger Schriftsteller hat die Schwierigkeit dieser beyden Arten gegen einander gehalten und untersucht. Nach einer richtigen und gründlichen Zergliederung der Frage hält er es für das

Die Komödie in ihrer Vollkommenheit setzt allerdings weit feinere Sitten voraus als die Tragödie, und kann daher diese Vollkommenheit erst weit später erreichen. Zu einem Trauerspiele gehört freylich auch eine große und genaue Kenntniß des menschlichen Herzens; aber nicht der menschlichen Sitten im Umgange, ihrer besondern Neigungen und Charaktere, und der daraus entspringenden Handlungen; diese ist der Komödie eigenthümlich. —

das beſte, ſie unentſchieden zu laſſen. p) Der Lord Shaftesbury ſcheint hernach die ſpätere

p) BRUMOY *Theatre des Grecs*. Tom. VI. — — — Dieſe Frage kann, nach der Meynung eines andern Schriftſtellers, wirklich auf eine entſcheidende Art beantwortet werden, wenn man zum Grunde ſetzt: „daß das Trauerſpiel, deſſen Endzweck das Pathos iſt, daſſelbe durch Handlung hervorbringt, da hingegen das Luſtſpiel ſeinen Zweck, das Luſtige, durch Charaktere bewerkſtelligt. Nun iſt es aber weit ſchwerer, Sitten zu mahlen, als den Plan einer Handlung anzulegen: denn Jenes erfodert eine philoſophiſche Kenntniß der menſchlichen Natur; dieſes bloß die hiſtoriſche Kenntniß menſchlicher Begebenheiten.“ — Allein in dieſem Beweiſe ſcheint es ganz vergeſſen zu ſeyn, daß es nicht bloß das Amt des Trauerſpieldichters iſt, einen Plan anzulegen und auszuführen, ſondern auch zu mahlen. Hätte er ſonſt mit nichts zu thun, als mit dem, was von der bloßen Kenntniß menſchlicher Begebenheiten abhängt, ſo würde der Schluß und die Folge richtig ſeyn. Da es aber bey der Ausarbeitung eines vollſtändigen Trauerſpiels die erſte und weſentlichſte Anſtrengung ſeines Genies ſeyn muß, einen affektvollen Plan zu erfinden und anzuordnen, in welchem alle Theile ein Ganzes ausmachen, und welcher durch eine Reihe von Vorfällen, die Schrecken und Mitleiden mindern und vermehren können, zu ſeiner Vollendung gelangt: ſo iſt es augenſcheinlich, daß die Vollkommenheit ſeines Plans nicht von ſeiner bloßen hiſtoriſchen Kenntniß menſchlicher Begebenheiten abhängt, ſondern von ſeiner philoſophiſchen Kenntniß der menſchlichen Leidenſchaften, unterſtützt durch eine feurige und ausgebreitete Einbildungskraft. Und dieſe Talente ſind zum wenigſten eben ſo ſelten, als die Kenntniß menſchlicher Charaktere. — Wenn wir nun noch die Mühe hinzuſetzen, welche ſich der Trauerſpieldichter nachher geben muß, ſeinem ſo angeordneten tragiſchen Plan

das

Vollkommenheit der Komödie „dem Geiste der gelehrten Kritik zuzuschreiben, welcher in der Natur der Dinge nicht entstehen konnte, bis er Materien hatte, woran er sich wagen konnte; und dieß war, nach seiner Voraussetzung, das falsche Erhabne ihrer Trauerspiele, welches in der alten Komödie oft parodirt wurde.“ — Allein auch diese Ursache ist zum Beweise der Wirkung nicht hinreichend; denn man weiß, daß die besten Leute sowohl, als die besten Trauerspiele weit mehr, als die schlechten, parodirt wurden. Das Schicksal des Sokrates ist davon der überzeugendste Beweis. Und dieser Umstand konnte auch dem Lord nicht gänzlich entwischen, denn er gesteht selbst, „daß dieß Heilungsmittel selbst in eine Krankheit ausartete.“ q) Wir haben aber schon bewiesen, daß es gleich bey der ersten Entstehung eine Krankheit gewesen ist. Mit einem Worte, die oben angeführten Stellen alter Schriftsteller für die

das hohe Colorit der Leidenschaft zu geben, so wird man urtheilen müssen, daß die Schwierigkeit, ein volkommenes Trauerspiel zu schreiben, der Arbeit, eine vollkommne Komödie zu machen, in gewisser Absicht gleich in anderm Betracht noch überwiegend ist. Denn zu der Ausführung dieser letztern Gattung ist, wie bekannt, ein kleiner Grad von poetischer Erfindung hinreichend. Der Verf.

q) pag. 248.

die wahren Urſachen der Einrichtung und Verbeſſerung der alten griechiſchen Komödie zu Athen, enthalten den augenſcheinlichſten Beweis, daß die Gedanken des Lords über dieſe Sache ſcheinbar, aber nicht gründlich ſind, und daß er diejenige Eigenſchaft nicht ſehr blicken läßt, woraus er ſo viel zu machen ſcheint, „eine Einſicht in die alten Sitten und in die alte Geſchichte.“ — Am allerſonderbarſten iſt es, daß er, nachdem er nun dieſe erdichteten Urſachen als den wahren Grund von der Entſtehung und Einrichtung der alten Komödie angegeben hat, am Ende von ungefähr auf die wahre Urſache fällt, aber offenbar ohne eine genaue Kenntniß der Umſtände, worauf ſie ſich gründet. „Dieſer Zeitordnung der Homeriſchen Poeſien zufolge, mußte die Komödie natürlicher Weiſe das Drama vom ſpäteſten Urſprunge werden. Denn obgleich Ariſtoteles das Margites des Homer als ein Gedicht anführt, welches mit der Komödie eine Aehnlichkeit hat, ſo iſt es doch ſehr wahrſcheinlich, daß die Iliade und Odyſſee, worinn die heroiſche Schreibart die herrſchende iſt, und die man immer am höchſten geſchätzt hat, am erſten geſchrieben und bekannt geworden ſind.“ Wir können alſo, vermöge der Stellen der drey großen alten Schriftſteller, die

wir oben angeführt haben, den Schluß machen, „daß die Einrichtung und Unterſtützung der „alten griechiſchen Komödie aus der vereinten „Gewalt und Verderbniß des Athenienſiſchen „Volks entſtanden iſt.“ r)

7. „Das Lächerliche und der Spott ihrer „Komödie, welche auf dieſen Fuß geſetzt war, „wurde hauptſächlich gegen diejenigen obrigkeit„lichen Perſonen oder Privatmänner gerichtet, „deren Eigenſchaften dem verderbten Volke ver„haßt waren.“ Will man den Beweis hievon haben, ſo darf man nur die Stellen wieder anſehen, welche wir ſchon aus dem Plato und Xenophon angeführt haben. Und nach dieſer Erklärung wird uns das Schickſal des Sokrates ſehr begreiflich. Es konnte nichts natürlicher ſeyn, wenn diejenigen Urſachen, welche wir hier von der Einrichtung der alten Komödie angegeben haben, gegründet ſind. „Denn da man itzt das Verderbniß gleichſam durch ein Geſetz beſtätigt hatte, nämlich durch die Stimme eines ausgearteten Volks, welche die Stelle eines Geſetzes vertrat, ſo hielten die Dichter es für nothwendig, den Laſtern des Volks zu Gefallen zu ſeyn, weil ſie auf dieſem Wege den meiſten

r) *Characteriſtics*, vol. I. p. 253. in den Anmerkungen.

meiſten Beyfall erwarteten; und der einzige Weg hiezu war itzt, die Tugend lächerlich zu machen."

8. „Plötzlich erhob ſich eine Tyranney auf „den Trümmern des verderbten Athenienſiſchen „Volks; und auf einmal ſchwieg dieſe Gattung „von Komödie." Dieß geſchah, als Lyſander Athen eroberte, und durch das Anſehen der dreyßig Tyrannen, die er daſelbſt regieren ließ. Dieſe Unterdrücker thaten das aus Furcht, was rechtſchaffne obrigkeitliche Perſonen aus Tugend würden gethan haben. Die wahre Urſache davon iſt oben angegeben: „Indem itzt alles, was dem Volke verhaßt war, der Gegenſtand der komiſchen Muſe wurde, ſo mußten die Tyrannen, welche die Freyheit des Volks aufgehoben hatten, erwarten, ſelbſt der Gegenſtand der Komödie zu werden, wenn ſie erlaubten, daß ſie ihre vorige Ausgelaſſenheit behielte." Hier ſcheint der Verfaſſer der Charakteriſtiks aufs neue eine erdichtete Urſache dieſes Umſtandes anzugeben, welche ſich nicht auf Geſchichte, ſondern auf Muthmaßungen gründet. „Dieſe ſtufenweiſe Verbeſſerung in dem Reiche des Witzes konnte durch nichts anders veranlaßt werden, als durch die wirkliche Verbeſſerung des Geſchmacks und der Denkungsart in der Repu-

Republik oder in der Regierung ſelbſt.“ — Denn, ſagt er, „es lag dieſen Fremdlingen in der Gewalt (die dreyßig Tyrannen) wenig daran, auf welche Art dieſe einheimiſchen Bürger einander in ihren Komödien begegneten, oder welche Art von Witz und Laune ſie zu ihren gewöhnlichen Luſtbarkeiten wählten.“ a) Es wird kaum nöthig ſeyn zu erinnern, in welchem Stücke dieſer Schluß mangelhaft iſt. Hätten bloß die Privatperſonen einander in ihren Komödien lächerlich gemacht, ſo würden die dreyßig Tyrannen freylich wenig zu fürchten gehabt haben. Da es aber gewiß genug iſt, daß die obrigkeitlichen Perſonen und ihre Aufführung faſt beſtändig der Gegenſtand des theatraliſchen Spottes geweſen ſind, ſo lag allerdings dieſen Fremdlingen in der Gewalt nicht wenig daran, dieſe ſpöttiſche Vorſtellungen in ihrer unterdrückten Regierung zu verhindern, welche ſie nothwendig von der ſpottſüchtigen Denkungsart eines erbitterten und ausgelaſſenen Volks erwarten mußten. Der Lord ſucht ſeine Meynung durch ein ähnliches Beyſpiel zu beſtätigen, welches er aus der römiſchen Staatsverfaſſung genommen hat; in welcher ein ähnliches Verbot in Anſehung

a) *Characteriſtics*, vol. I. pag. 250. 249.

hung der atellanischen Schauspiele ergieng, zu einer Zeit, „in welcher man keine Wirkungen einer fremden Macht, oder einer innerlichen Tyranney annehmen kann.“ [1]) Allein dieß Beyspiel zusammengenommen mit den hievon schon angegebenen Beweisen wirft die Meynung des Lords über den Haufen, anstatt sie zu bestätigen. Es beweist nur das, was wir oben eingeräumt haben, daß die Athenienſiſchen Tyrannen das aus Furcht gethan haben, was die Römische Obrigkeit aus Tugend that.

9. „Die Poeten fanden eine Ausflucht das „Volk zu befriedigen, und brachten in der Folge „persönliche Charaktere unter erdichteten Namen „auf die Bühne.“ So entstand die mittlere Komödie. Denn dieß war die einzige Gattung, in welcher sie sich itzt wahrscheinlicher Weise noch Beyfall versprechen konnten. Und dieß setzten sie ohne viele Gefahr fort, indem sie in Absicht auf die Personen der Tyrannen vorsichtig waren. — Daß dieß der wahre Ursprung dieser Veränderung in dem Charakter der griechischen Komödie gewesen ist, erhellt ferner aus folgenden zwo Betrachtungen. Erstlich, hat man gar keinen Grund zu glauben, daß das Athe-

[1]) pag. 251.

Athenienſiſche Volk ihre böſen Sitten und ihre verderbte Denkungsart zu der Zeit ganz verändert haben ſollte, als der alten Komödie ein Stillſchweigen auferlegt wurde. Und zweytens ſieht man aus denen Nachrichten, welche wir noch von der Beſchaffenheit der mittlern Komödie haben, daß ſie zu Anfange in aller Abſicht eben ſo zügellos und beleidigend geweſen iſt, wie die alte Komödie geweſen war; wenn man den einzigen Umſtand ausnimmt, daß man die Perſonen nicht mehr bey ihrem Namen nannte.

10. „Es ſtand ein großer Eroberer auf; „und indem er viele Völker bezwang, ſo veran„laßte er eine Gemeinſchaft zwiſchen dem Staa„te von Athen und den öſtlichen Königreichen, „welche feinere und üppigere Sitten hatten. „Bey dieſer Gelegenheit erhielt die zweyte oder „mittlere Gattung der Komödie natürlicher Wei„ſe eine Verfeinerung. Die perſönlichen Belei„digungen wurden abgeſchafft, ſie erhielt die fei„nere Form des allgemeinen Spottes, und wur„de ein Gemählde des menſchlichen Lebens.“ Der Leſer wird leicht ſehen, daß Alexander der Große der Eroberer iſt, den wir hier im Sinne haben; es geſchah unter ſeiner Regierung, und nicht eher, als in dieſer ſpätern

Perio-

Periode, daß die mittlere Komödie verfeinert und die neuere wurde. Dieß war eine natürliche Folge der feinern Sitten, welche in Athen durch einen häufigen und vertrauten Umgang mit den weichlichen morgenländischen Völkern eingeführt wurden. Bis dahin rühmten sich zwar die Athenienser mit Recht eines Vorzuges in den Künsten; allein in ihrem Umgange und ihrer gegenseitigen Begegnung hatten sie etwas Ungezogenes und Beleidigendes an sich, wovon alle alte Schriftsteller sowohl, als selbst die Ueberbleibsel ihrer Komödien zeugen. Sobald aber die asiatische Schwelgerey und Feinheit durch die Eroberungen Alexanders nach Athen gekommen war, so verwandelten sich ihre rohen Sitten nach und nach in falsche Feinheit und Weichlichkeit. Nun aber „ist es eins von den ersten Folgen einer eingeführten Feinheit in den Sitten, daß man alle Gelegenheiten vermeidet, einander zu beleidigen, und zwar ohne Absicht auf einige Folgen, sie mögen gut oder böse seyn, welche das ganze Publikum betreffen könnten; sondern bloß aus Selbstliebe und Rücksicht auf die angenommene Meynung von Eleganz und auf den Stolz, städtisch und höflich zu seyn.“

Dieß

Dieß kömmt völlig mit dem letzten Zustande der Athenienſiſchen Komödie überein; und diejenigen Schriftſteller, als Lord Shaftesbury und der Verfaſſer von dem Leben Homers, welche die Einrichtung der neuen Komödie aus einer Verbeſſerung und Verfeinerung der Sitten, durch Tugend bewirkt, haben erklären wollen, haben irrig Schatten für Wirklichkeit angeſehen, und Wohlſtand mit Tugend vermengt. Denn es iſt gewiß, daß beydes, die allgemeine und die Privattugend, aufs tiefſte geſunken war, als die Komödie ihre neue und vollendete Geſtalt annahm. Hievon verſichern uns die Zeugniſſe Plutarchs, Juſtins, und andrer alten Schriftſteller. Die Athenienſer waren ſo weit entfernt, die gemeine Wohlfahrt oder Vertheidigung ihres Landes zu achten, daß man einem ein Halsverbrechen daraus machte, wenn er die beſſere Ordnung ihres Kriegsſtandes, oder die Anwendung der öffentlichen Gelder zu deſſen Unterhalt in Vorſchlag brachte. u) Ihre Laſter hatten alſo nicht abgenommen, ſondern waren nur verfeinert; und es ſch ich ſich der Beariff des Wohlſtandes ein, um die Stelle des rauhern äußern Scheins von Tu-

u) LIBANIVS. *Arg. ad. Olynth.* I.

Tugend zu vertreten. Wir kennen eine benachbarte Nation, wobey eben die Folgen sichtbar sind; „ein Volk, das zwar in der Aufführung überhaupt auf den Anstand sieht, aber, einzeln genommen, gar zu freye Sitten an sich hat.“ Und es ist merkwürdig, daß diese Verfeinerung der Laster daselbst eine Art von Sitten und Komödie veranlaßt hat, welche der spätern griechischen Komödie völlig ähnlich ist. Denn da in ihrem Privatumgange lauter Irreligion, Unehrbarkeit und Frechheit herrscht, so dulden sie doch nichts auf ihrer Bühne, was sich nicht mit der Frömmigkeit, guten Sitten und einer guten Erziehung verträgt.

Achter Abschnitt.

Von der natürlichen Vereinigung und dem Fortgange der Melodie und des Gesanges in andern Europäischen Gegenden.

Wir haben also nun den Fortgang der alten griechischen Musik in allen ihren Arten beschrie-

ben, und sind die verschiednen Umstände ihrer Vereinigung und Gewalt bis zu ihrer endlichen Trennung und Verderbniß in den spätern Zeiten durchgegangen. Zur Bestätigung der wesentlichen Grundsätze dieser Abhandlung wollen wir itzt diese natürliche Vereinigung und diesen Fortgang betrachten, wie sie bey andern Völkern gewesen sind, wo diese Künste niemals zu einer so vollkommnen Gestalt gelangten, wo der Fortgang aufhörte, ehe sie irgends eine hohe Stufe der Vollkommenheit erreichten, entweder durch den Mangel der verbesserten Literatur, oder durch andre Hindernisse aus innern oder äußern Ursachen.

Wir können wohl bey keinem Beyspiele des Alterthums dem Zustande der Wilden näher kommen, als bey der Geschichte der Cureten oder Corybanten auf der Insel Creta. Strabo und Diodor, welche uns ihre Geschichte liefern, beschreiben sie, als wilde und barbarische Leute, die in Hölen und Gebirgen lebten, und zugleich Krieger, Priester, Poeten und Tonkünstler waren: die ihre Feste mit enthusiastischer Freude und lauter Musik, Gesange und Tanze feyerten, und dabey Trommeln, Cymbeln, und andre lärmende Instrumente brauchten, fast

faſt gerade eben ſo, wie die wilden Iroqueſen.[w]) Rhadamanthus zuerſt und nach ihm Minos machten dieß wilde Volk geſittet, und richteten ihre Sitten und ihre Muſik nach dem Muſter der ſtrengen griechiſchen Geſetzgebung ein. Nach dem Minos ſtand Thales auf. In ihm finden wir den Charakter eines Geſetzgebers und Tonkünſtlers vereinigt. Er verfertigte Geſetze für den Kretiſchen Staat und ſang ſie zu ſeiner Leyer.[x]) Da aber die Muſik durch ein Geſetz an eine gewiſſe Form gebunden war, ſo dürfen wir uns nicht wundern, daß ihr Fortgang eben ſo, wie zu Sparta, ſtockte; denn dieſe letztere Republik wurde nach dem Muſter der Kretenſiſchen Strenge eingerichtet.

Was Aegypten betrifft, ſo liegt der Anfang dieſes berühmten Königreichs in den Alterthümern deſſelben ſo verſteckt, daß wir nichts von dem erſten Fortgange wiſſen, welchen die Muſik daſelbſt gleich in dem erſten wilden Zuſtande gemacht

w) STRABO Lib. X. pag. 470. DIOD. SIC. Lib. V. pag. 333.

x) Da Thales auf den Rhadamanthus und Minos folgte, welche beyde die Aegyptiſche Form der Geſetzgebung nachgeahmt hatten; ſo war vielleicht ſeine Gewohnheit, Geſetze in Verſe zu bringen, eine bloſſe Nachahmung.

macht hat. Wir lesen bloß, daß in den erstern Zeiten der Sittenverbesserung ihre Form durch ein Gesetz unveränderlich ist festgesetzt worden, und folglich kam man sowohl aller fernern Verbesserung, als Verderbniß, auf gleiche Art zuvor.

Von den nördlichern Völkern in Europa wissen wir aus den alten Geschichtschreibern wenig, bis die zweyte Periode der Musik ihren Anfang nahm, das ist, bis der Charakter eines Gesetzgebers von dem Charakter eines Tonkünstlers getrennt wurde. Das deutlichste Beyspiel von der Vereinigung des Charakters eines Gesetzgebers und Barden ist Snorro Sturleson, welcher ungefähr vor fünfhundert und funfzig Jahren zugleich der vornehmste Gesetzgeber und der vorzüglichste Barde auf der Insel Island war.[y]) In der zweyten Periode finden wir, daß der Charakter eines Dichters und Tonkünstlers fast in jeder nördlichen Gegend vereint gewesen ist, unter der so sehr in Ehren gehaltenen Benennung eines Skalden oder Barden. Es ist oben schon bemerkt, daß Odin, der Scythische Gesetzgeber von sich rühmte, ihm wären

y) Siehe die Vorrede zu NICHOLSON's *Irish Hist. Library*.

ren ſeine Runiſchen Geſänge von den Göttern eingegeben. [z]) Ein Umſtand, welcher beweiſet, daß der Charakter eines Helden und Tonkünſtlers bey den Anführern dieſes beherzten und wilden Volks in den Zeiten unmittelbar vor ihm vereinigt geweſen iſt. Wir ſehen aus dem Sheringham und Bartholinus, daß nach der erſten Trennung die Skalden, Tonkünſtler oder Barden, eine Art Leute geweſen ſind, welche die Scythiſchen und Däniſchen Völker ungemein verehrten; daß ihre Geſänge von geſetzgebendem Inhalte geweſen ſind; daß ſie die großen Thaten ihrer Vorfahren beſungen haben, ſelbſt berühmte Krieger geweſen ſind, und den Muth ihrer Heere durch ihre Geſänge angefeuert haben; daß man in dieſen Orden niemanden aufgenommen hat, als Leute von dem angeſehenſten Geſchlechte; [a]) daß ſie über die Niederträchtigkeit der Schmeicheley erhaben geweſen, und ſelbſt an den Höfen der Könige verehrt geweſen ſind. [b])

z) Siehe oben den fünften Abſchnitt.

a) SHERINGHAM *de Angl. Orig.* p. 173.

b) BARTHOLINVS *de Contemtu Mortis apud Danos*, L. I. c. 8 - 10.

Die Galliſchen Barden finden wir um eben dieſe Zeit der Trennung; allein ihr Geiſt ſcheint durch eine friedfertigere Art von Geſetzgebung eingeſchränkt geweſen zu ſeyn. Denn Strabo meldet uns: „in dem ganzen Umfange von Gallien gäbe es drey Arten von Leuten, welche in vorzüglichen Ehren gehalten würden: die Barden, die Prieſter (vates,) und die Druiden. Die Barden, ſagt er, ſind Poeten, und ſingen ihre Hymnen; die Prieſter verwalten den Opferdienſt, und betrachten die Natur der Dinge; die Druiden halten außerdem Geſpräche, welche die Sittenlehre betreffen. Sie werden für die gerechteſten Leute gehalten, und müſſen daher alle öffentlichen und beſondern Zwiſtigkeiten entſcheiden. Sie bringen bisweilen in aller Ruhe einen Streit zu Ende, wenn Armeen gegen einander ausgezogen ſind, und ſchon bereit ſtehen, ihn durch das Schwerdt zu entſcheiden.“ *) Die Stelle des Diodorus iſt noch deutlicher, und beweiſt, daß ſie gegen die Spöttereyen des komiſchen und ſarkaſtiſchen Witzes nicht unempfindlich geweſen ſind. „Sie ſingen, ſagt er, zu Inſtrumenten, welche unſern Leyern ähnlich ſind, erheben einige, und ſpot-

*) STRABO Lib. IV. c. 197.

ſpotten auf andre. Wenn Kriegsheere bereit ſtehen zu fechten, und ſie nur dazwiſchen kommen, ſo machen ſie ſogleich der Schlacht ein Ende; als ob ihre Krieger wilde Thiere wären, welche ſie durch die Gewalt ihrer Geſänge beſänftigen könnten.“ d)

Die brittiſchen Barden, welche um eben die Zeit lebten, hatten gerade denſelben Charakter, wie wir aus den Römiſchen Schriftſtellern ſehen, welche mit ihnen zu gleicher Zeit lebten. e) In der Folge, als die gebornen Britten durch die Zerrüttungen unſers Landes nach Wales getrieben wurden, fühlte ein engliſcher König noch ihre Gewalt mitten unter den Gebürgen und der Dürftigkeit eines ſo unfruchtbaren Landes. Er wurde durch den Einfluß ih-

d) DIODOR. Lib. V. c. 31. p. 354.

e) Ein beſondrer Umſtand, welcher die Brittiſchen Barden betrifft, verdient angemerkt zu werden. Man ſagt, daß ſie, „ob ſie gleich dem Range nach unter den Druiden waren, dennoch älter als ſie geweſen ſind.“ (SAMMES's *Phoenic. Ant of Brit.*) Ein Umſtand, welcher zwar dem erſten Anſehen nach unwahrſcheinlich, aber doch nach den Grundſätzen unſers Syſtems ſehr begreiflich iſt, da er bloß ſo viel ſagt, daß Melodie und Geſang eher geweſen ſind, als die gottesdienſtlichen Gebräuche. (S. Abſchnitt V. Art. 7.)

rer Geſänge, welche den Geiſt der Freyheit und des Kriegs athmeten, ſo aufgebracht, indem ſie ſeiner Gewalt über ein kühnes Volk Einhalt thaten, daß er niederträchtiger Weiſe befahl, ſie zu tödten. Ein Umſtand, welcher neulich eine ſchöne und erhabne Ode veranlaßt hat.[1])

Von dem Genie der Brittiſchen Barden, welche die nördlichern Theile der Inſel bewohnten, haben wir einen glänzenden Beweis in den Gedichten, welche unter dem Namen Oſſians herausgekommen ſind. Dieſe ſcheinen während der zweyten Periode der Muſik verfertigt und abgeſungen zu ſeyn, nämlich als das Amt eines Barden von dem Amte eines Geſetzgebers getrennt war, aber noch ſeine Gewalt und Würde, die es bey der völligen Verbindung hatte, beybehielt. Denn Oſſian, der als Verfaſſer dieſer Gedichte angegeben wird, war der Sohn des königlichen Fingal, begleitete ihn in ſeinen Kriegen, und ſang beym Schalle der Harfe ſeine Thaten. Dieſe Gedichte beſtätigen vieles, was wir in dieſer Abhandlung angenommen und feſtgeſetzt haben, auf die beſte Art. Sie haben eine verſchiedne Form, ob gleich keines eigentlich

1) Von Herrn Gray.

lich von ganz unvermiſchter Form iſt. Der Geſang ſcheint in den Zeiten dieſes originellen und erhabnen Barden die ungekünſtelte und vermiſchte Form der Zuſammenſetzung gehabt zu haben, welche in den erſtern Zeiten, wie wir oben geſehen haben, durchgehends gewöhnlich war. So iſt der Fingal im Ganzen epiſch; und doch kommt viel Lyriſches darin vor. Andre Stücke ſind dramatiſch; und auch in dieſen findet ſich doch etwas Epiſches oder Erzählendes. Andre haben die Form der Ode; und auch dieſe ſind mit der epiſchen und dramatiſchen Manier ſehr vermiſcht und bezeichnet. [s])

s) So wie dieſe Umſtände innere Beweiſe für das Alterthum dieſer Gedichte ſind; ſo giebt es auch noch andre Gründe von eben der Art, welche daſſelbe deutlich zu beſtätigen ſcheinen. Deraleichen iſt die große Simplicität der Bilder und des Ausdrucks, die ſtarken Züge einer rauhen Manier und ungebildeter Scenen der Natur, deren es in allen dieſen Gedichten eine Menge giebt; Gemählde, welche kein Neuerer in unſern Zeiten in ihrer ganzen Stärke nicht faſſen, folglich auch nicht entwerfen konnte. Von der Art ſind ferner die häufigen Anſpielungen, welche in das Weſentliche der Gedichte eingewebt ſind, auf die Lehrſätze der alten Celtiſchen Religion, welche ſich in den damaligen Zeiten über dieſe Königreiche verbreitet hatte. Von der Art iſt das, was der Ueberſetzer die ausſchweifendſte Dichtung in allen Gedichten Oſſians nennt, nämlich die Schlacht zwiſchen Fingal und einem Geſpenſte oder Geiſte von Lo-

Das natürliche Feuer der wilden Muſik und Poeſie iſt itzt in den verſchiednen Theilen dieſer Inſel beynahe gänzlich verloſchen. In England verlohr es ſeine Gewalt durch die Wanderung der gebohrnen Britten nach Wales; in Wales wurde es durch die Grauſamkeit Eduards erſtickt; von Hochſchottland ſagt der Verfaſſer ganz recht, daß die Würde eines Barden daſelbſt faſt bis zu Anfange dieſes Jahrhunderts noch immer in Ehren gehalten iſt. Um dieſe Zeit machte der Umgang der Einwohner mit den geſittetern Theilen des Königreichs nach und nach ihre Sitten den Sitten ihrer Nachbarn gleich; und

da. (In dem Gedichte *Carric-Thura.*) Ob daſſelbe gleich das Anſehen von Ausſchweifung und einer durch falſche Kritik veranlaßten Unwahrſcheinlichkeit hat, ſo wird man noch bey näherer Unterſuchung finden, daß es einen innern Beweis von dem Alterthum des Gedichts enthält, indem es aus dem Weſentlichen des alten Celtiſchen Glaubens genommen iſt. So ſagt auch **Bartholinus**, *de Contemtu mortis apud Danos*, L. II. c. 2. „Summa audacia credebant [illegible] cum ſpectris non formidata.“ — Man muß indeß merken, daß der Geiſt ihres vornehmſten Gottes, Odin, eine Ausnahme von dieſer Regel war. Man hielt ihn für einen Gebieter der Lebendigen und Todten; deswegen war der Geiſt von Loda nicht der Geiſt Odins, ſondern einer andern Untergottheit.

und dadurch verlohr ſich das Amt der Barden. h)

Die Geſchichte der Irländiſchen Barden iſt vielleicht die auſſerordentlichſte von allen, und verdienet daher eine vorzügliche Aufmerkſamkeit. Die Geſchichte leitet uns nicht bis zu der erſten Periode, in welcher das Amt eines Barden und Geſetzgebers in einer Perſon vereinigt iſt. Allein von der zweyten Periode haben wir weitläuftige Nachrichten in den Irländiſchen Geſchichtſchreibern. Denn ſie ſagen uns, daß es drey Hauptabtheilungen unter den alten Irrländern gegeben habe. Die erſten waren Anführer, Häupter oder Geſetzgeber; die zweyten Druiden oder Prieſter; die dritten waren Barden. Die beyden letztern beehrte man mit einem Beynamen, der ſo viel als der Name Gott ſagen wollte. " i)

Die

h) Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts reiſten John Blaß und John Macdonald, Barden von Profeſſion, welche in den Häuſern zweyer Hochſchottländiſchen Anführer wohnten, und ſehr verehrt wurden, funfzig Meilen weit, und blieben, ihrer Abrede gemäß, in Lochabar, um ihren eigenen Ruhm und die Ehre ihrer Helden bey einer öffentlichen Gelegenheit, durch einen poetiſchen und muſikaliſchen Wettſtreit, zu rächen.

i) KEATING'S *Hiſtory of Ireland*, pag. 48.

Die Barden hatten ihre liegenden Gründe, um von weltlichen Sorgen frey zu ſeyn; ſie lebten in völliger Unabhängigkeit, und waren zu keiner Bedienung verpflichtet. Ihre Perſon war unverletzlich; ſie zu tödten, wurde für das ſchwärzeſte Verbrechen gehalten; und es war eine Art von Kirchenraub, ſich ihrer Güter, ſelbſt zum Beſten des Staats und in den Zeiten der äußerſten Noth, zu bemächtigen. [k])

Das Amt eines Barden war erblich. Wenn er aber ſtarb, ſo fiel ſein Vermögen nicht an ſeinen älteſten Sohn, ſondern an denjenigen von ſeiner Familie, der in der muſikaliſchen Kunſt die meiſte Vollkommenheit beſaß. Ollams Fodhla, einer von ihren größten Königen, machte ein Geſetz, daß Niemand mit der Würde eines Barden ſollte bekleidet werden, als Leute von dem angeſehenſten Geſchlechte. [l])

Die Barden, die Druiden und der Adel wurden von eben dem Könige zu einem dreyjährigen Feſte aufgefodert, welches er in der Abſicht anſtellte, um der Nachwelt die ächten Geſänge der Barden, als einen Stoff ihrer künftigen

k) Eben daſelbſt, pag. 132. ff.
l) Eben daſelbſt.

tigen Geſchichte, zu überliefern. Deswegen wurden auch diejenigen Geſänge der alten Barden, welche Beyfall erhalten hatten, dem Alterthumsbewahrer des Königs übergeben, und Keating beruft ſich auf dieſelben, als auf den Grund ſeiner Geſchichte. m) Viele darunter waren fabelhaft; allein dieſer Umſtand hat eigentlich keinen Einfluß auf unſre gegenwärtige Unterſuchung.

Den verſchiednen Ständen des Königreichs war eine Kleidung von verſchiedner Farbe vorgeſchrieben; die Gewalt und Würde der Barden gieng ſo weit, daß ſie mit der königlichen Familie einerley Farbe trugen. n)

Da ſie auf dieſe Art mit Ehre, Reichthum und Gewalt bekleidet waren, und eine Kunſt inne hatten, welche ihnen einen natürlichen Einfluß auf die Gemüther des Volks gab; ſo waren ſie ungefähr um das Jahr 558, ſtolz, verderbt und gefährlich geworden. Daher verordnete der regierende König eine allgemeine Verſammlung des höhern und geringern Adels (denn

m) Eben daſelbſt, pag. 132. und in der Vorrede pag. 23.

n) KEATING's *History of Ireland*, pag. 127.

(denn Druiden gab es nicht mehr, weil itzt das Chriſtenthum in Irland eingeführt war,) in der Abſicht, ſie von der Inſel zu vertreiben. Sie waren itzt eine Art von geiſtlichem Orden oder einem Collegio geworden, und ſo zahlreich, daß ein Drittheil des Königreichs ſich unter dieſe Claſſe, als unter eine ſichere Zuflucht für Trägheit und Heucheley begeben haben ſoll. Als die vornehmſten Barden ſich verſammelten, um dieß bevorſtehende Ungewitter abzuwenden, machten ſie beynahe eine Anzahl von Tauſenden aus. Hiernach kann man auf die Menge ſchließen, welche auf dieß Amt Anſpruch machte; denn jeder vornehmſte Barde hatte dreyßig geringere als Gehülfen unter ſich; und ein Barde vom zweyten Range hatte funfzehn zu ſeinem Gefolge. In der Verſammlung beſchloß man nach vielen Streitigkeiten, daß ſie die Inſel verlaſſen und ſich nach Schottland begeben wollten, ehe das Urtheil ihrer Verbannung bekannt gemacht würde. — Indeß wurde dieß Urtheil gemildert; es wurde ihnen erlaubt, ſich in der Inſel zu vertheilen, und ſie verſprachen, auf eine Art zu leben, die weniger ärgerlich und anſtößig wäre. o)

Ju

o) Eben daſelbſt p. 370. ff.

In den folgenden und itzt ſehr entfernten Zeiten waren ſie, wie wir finden, vom neuen unruhig und auffätzig gegen die Könige geworden, welche ſich über ſie, als über eine Laſt des Volks, und habſüchtige, unerſättliche Leute beſchwerten. Bey dieſer Gelegenheit wurde ihre Anzahl feſtgeſetzt, und nach der Anweiſung des St. Colum Cill war jedem Anführer in einer Gegend von Irland ein gelehrter Barde in ſeinem Gefolge erlaubt, um die Thaten ſeines Geſchlechts aufzubehalten. Ihre Unabhängigkeit und ein anſtändiges Vermögen behielten ſie; und dieſe Einrichtung war die Vorſchrift, wornach die Geſellſchaft der Barden in den folgenden Zeiten regiert wurde. p)

Es iſt zu merken, daß zu einer gewiſſen, aber unbeſtimmten Zeit, in dem Amte eines Barden eine Trennung vorfiel. In den erſten Zeiten war das Amt eines Dichters und Leyerſpielers in einer Perſon vereinigt. In den ſpätern Zeiten verfertigten die Barden, wie es ſcheint, bloß das Gedicht, und ein Rhapſodiſt, oder Harfenſpieler ſang es bey öffentlichen Gelegenheiten ab.

In-

p) Eben daſelbſt, p. 380. 381.

Indeß finden wir, daß bey der Abnahme der Gelehrsamkeit und dem Wachsthume der Barbarey in diesem Königreiche die angebohrne Lebhaftigkeit des politischen Geistes in den folgenden Zeiten wieder ausbrach, und aus Mangel einer gehörigen Bildung von neuem eines von den herrschenden Uebeln des Landes zu Spensers Zeiten geworden war. Dieser giebt folgende lebhafte Beschreibung von ihren Gesängen und ihrem Charakter:

„Es giebt unter den Irländern eine gewisse Art Leute, welche Barden heissen, und bey ihnen die Stelle der Dichter vertreten. Es ist ihr Amt, das Lob oder den Tadel der Leute in ihre Gedichte und Verse zu bringen. Man hält dieselben unter ihnen so sehr in Achtung und in Ehren, daß niemand es wagt, ihnen zu nahe zu thun, aus Furcht, von ihnen lächerlich und bey aller Welt berüchtigt gemacht zu werden. Denn ihre Verse werden mit allgemeinem Beyfall aufgenommen, und gewöhnlich bey allen Festen und Zusammenkünften von gewissen andern Personen abgesungen, deren eignes Amt dieses ist, und die dafür große Belohnungen und Ruhm von ihnen erhalten. — Diese Irländischen Barden sind größtentheils so wenig im Stande, junge Leute in guten Sitten zu unterrich-

richten, daß ſie vielmehr ſelbſt verdienten in ſcharfer Zucht gehalten zu werden. Denn ſie pflegen ſelten die Handlungen rechtſchaffner Leute zum Inhalte ihrer Gedichte zu wählen, ſondern einen jeden, von dem ſie wiſſen, daß er recht ausſchweifend lebt, recht frech und geſetzlos handelt, recht gefährlich und hoffnungslos in allen Stücken ungehorſam und zu Empörungen geneigt iſt, den erheben und rühmen ſie in ihren Verſen, den preiſen ſie dem Volke an, und ſtellen ihn jungen Leuten als ein nachahmenswürdiges Beyſpiel dar. — So werden böſe Thaten mit dem gefälligen Reize guter Handlungen überdeckt, und ſo können ſie die Zuneigung eines jungen Gemüths, welches noch nicht geſetzt genug iſt, leicht an ſich ziehen, das leicht geneigt iſt, durch kühne Unternehmungen ſich ſelbſt zu verſuchen. Denn da dergleichen junge Leute ſo, wie ſie es alle ſind, im Müßiggange ohne Ehrerbietung gegen die Eltern, ohne Ermahnungen der Lehrmeiſter und ohne Furcht der Strafe auferzogen, und durch keine Vorfälle und Gelegenheiten des menſchlichen Lebens zur Tugend veranlaßt ſind, ſo folgen ſie leicht dem, was ihnen an die Hand gegeben wird. Denn ein junges Gemüth kann nicht in Ruhe ſeyn; iſt es nicht immer mit

irgend einer guten Handlung beſchäfftiget, ſo wird es ſich ſelbſt eine ſolche Beſchäfftigung erfinden, welche in kurzem alle, die um ihn ſind beſchäfftigen wird. Wenn er dabey Jemanden antrifft, der ihn lobt und aufmuntert, wie dieſe Barden und Sänger für eine kleine Belohnung, oder wohl gar für einen Antheil an einer geſtohlnen Kuh, thun, dann wird er vollends eingebildet und halb verrückt vor Eigenliebe und Wohlgefallen an ſeinen Bubenſtücken. Um dergleichen böſe Thaten mit Worten zu ſchmücken, fällt es ihnen nicht ſchwer, ihnen eine gefällige und geſchminkte Geſtalt zu geben, welche ſie ſelbſt von dem Lobe, das eigentlich der Tugend ſelbſt zukömmt, erborgen. So iſt zum Beyſpiele ein ſolcher Barde im Stande, von dem berüchtigſten Räuber und ruchloſeſten Böſewichte, der von nichts als von Raube und Betrug gelebt hat, zu ſeinem Lobe zu ſagen, daß er keiner von den müßigen Weichlingen, hinter dem Ofen erzogen, geweſen ſey, ſondern daß er den gröſten Theil ſeines Lebens in den Waffen und kühnen Unternehmungen zugebracht habe; daß er nie ſein Mahl zu ſich genommen, wenn er es nicht mit ſeinem Schwerte erbeutet hätte; daß er nicht alle Nacht in einer Hütte unter ſeinem Mantel geſchnarcht, ſondern gewöhn-

wöhnlich andre wach erhalten habe, um ihr Leben zu vertheidigen, und ſein Licht an den Flammen ihrer Häuſer angezündet habe, um im Finſtern ſehen zu können. Er wird es ihm zum Verdienſt anrechnen, daß bey ihm der Tag Nacht und die Nacht Tag war; daß er ſich nicht lange um ein Frauenzimmer zu bewerben pflegte, ihm Gehör zu geben, ſondern wo er kam, einem andern die Beute ſeiner Liebe entriß, und ihren Liebhabern nichts als Jammer zurückließ; daß ſeine Muſik nicht die Harfe oder der Geſang der Liebe, ſondern das Geſchrey des Volks und das Getöſe der Panzer war; und endlich daß er, nicht von vielen beweint ſtarb, ſondern viele weinen machte, als er ſtarb, die ſeinen Tod theuer erkauften. — Ich habe mir verſchiedne von dieſen Gedichten überſetzen laſſen, um ſie zu verſtehen; und in der That, ſie haben einen angenehmen Witz und eine gute Erfindung; es fehlt ihnen aber an den wahren und edeln Zierrathen der Poeſie. Indeß hatten ſie einige natürliche Anmuth, und erhielten dadurch etwas gefälliges. Nur iſt es ſehr zu bedauren, daß dieſe Schönheiten ſo genußbraucht ſind, um der Bosheit und dem Laſter zu ſchmeicheln; da ſie auf eine gute Art

genützt dienen könnten, die Tugend zu ſchmücken und zu verſchönern.“ q)

Dieſe Nachrichten von den Irländiſchen Barden ſind hier nicht bloß als ein hiſtoriſcher Bericht eingerückt, ſondern in der weitern Abſicht, die Grundſätze dieſer Abhandlung zu beſtätigen. Und der Verfaſſer glaubt, daß alle dieſe Umſtände, von dem erſten Zuſtande der Barden an, da ſie als Götter verehrt wurden, bis auf ihre letzten Schickſale, da ſie zu Herolden des Diebſtahls und der Räuberey hinab geſunken waren, ſo natürlich aus den oben angenommenen Grundſätzen folgen, daß er die beſondre Anwendung davon leichte dem Leſer ſelbſt überlaſſen kann.

Neunter Abſchnitt.

Von der natürlichen Vereinigung und dem Fortgange der Melodie und des Geſanges in China, Peru und Indien.

Von der Art war die natürliche Vereinigung der Melodie und des Geſanges bey den wilden Völkern von Europa. Wenn wir zu den äußerſten

q) SPENSER's *View of the State of Ireland.*

ſten öſtlichen und weſtlichen Gegenden fortgehen, zu den weit ausgebreiteten Ländern in Aſien und Amerika, ſo werden wir neue und ſtarke Beweiſe von dem Fortgange dieſer Künſte finden, wie wir denſelben nach der Lebensart und den Sitten der Wilden ſchon oben beſtimmt haben.

Die Chineſer ſind allemal von einer geſchmeidigen und friedfertigen Denkungsart geweſen, und wir werden ſehen, daß ihre Muſik eben den Charakter hat. Man nimmt gewöhnlich an, daß Confucius ihre Muſik und ihre gottesdienſtlichen Gebräuche angeordnet habe; es erhellt aber aus einigen merkwürdigen Ueberbleibſeln der alten Chineſiſchen Geſchichte, daß ihre Muſik und gottesdienſtlichem Gebräuche ſchon lange vor der Zeit dieſes Weltweiſen vereint geweſen ſind. r) „Tchoyong, der ſechs-

r) *Extraits des Hiſtoires Chinoiſes*, publiés par Mr. GOGUET p. 550. — Der oben gedachte Gelehrte macht bey dieſer Stelle folgende Anmerkung: „Bey den Chineſern iſt dieſes Sonderbare zu bemerken, daß bey ihnen die Inſtrumentalmuſik zuerſt erfunden ſeyn ſoll. Bey andern Nationen hat dieſelbe anfangs bloß den Geſang begleitet, und iſt in der Folge von demſelben getrennt, und in eine für ſich beſtehende Ergötzlichkeit verwandelt worden. Die Chineſer aber wollen durch die Nachahmung eines Concerts von Vögeln auf die Erfindung gekommen ſeyn. — Wie kann aber Hr. Brown hinzuſetzen: Hier finden wir das richtige Gemählde u. ſ. f. —? Dieſes heißt ſehr geſchickt

zehnte Kaiſer der neunten Periode hörte einmal ein Concert der Vögel, und erfand bey dieſer Gelegenheit eine Art von Muſik, deren Harmonie unwiderſtehlich war. Sie rührte die vernünftige Seele, und beruhigte das menſchliche Herz, ſo daß die äußern Sinne geſund, die Säfte in gehöriger Ordnung blieben, und das menſchliche Leben verlängert wurde.“ [s]) Hier finden wir das richtige Gemählde eines Anführers, der zugleich Geſetzgeber und Barde war, und ein wildes Volk geſittet machte.

Der Tanz wurde bey ihnen auf eben die Art verbeſſert, durch den zwanzigſten König der neunten Periode, um deſto friedfertiger zu leben. [t]) Und dieſer Theil der muſikaliſchen Kunſt iſt in China allezeit für ſo wichtig gehalten, daß es bey ihnen ein ausgemachter Satz iſt: „man kann von der Regierung eines Königs nach den Tänzen urtheilen, welche zu ſeiner Zeit gewöhnlich waren.“ [u])

Dieſe

geſchickt die Volte geſchlagen. Wo iſt hier der Liederſchmaus (the Song-Feaſt) welcher nach ſeiner Hypotheſe zur Erfindung und Verbeſſerung der Muſik die einzige gelegentliche Urſache ſeyn ſoll? — Der Ueb.

s) *Ibid.* p. 552.

t) E. d. p. 555.

u) E. d. p. 556.

Diese Beweise gründen sich auf bloß mündliche Ueberlieferung, und betreffen die fabelhaften Zeiten. Allein auch in spätern Zeiten finden wir den königlichen und musikalischen Charakter vereint, in der Person des Fou-Hi, ihres ersten großen kaiserlichen Gesetzgebers. „Fou-Hi gab wegen der Musik Gesetze. Nachdem er die Kunst zu fischen erfunden hatte, verfertigte er einen Gesang für diejenigen, welche diese Kunst trieben. Er machte eine Leyer mit seidenen Saiten, um alle Unreinigkeit des Herzens zu verbannen, und zu seiner Zeit waren die gottesdienstlichen Gebräuche und die Musik in großer Vollkommenheit.“ [w]) Alles dieß zeugt von dem Geiste einer friedfertigen Gesetzgebung. „Chin-Nong, einer von den folgenden Kaisern, verfertigte Lieder auf die Fruchtbarkeit des Landes. Er machte eine schöne Leyer, und eine Zither, mit kostbaren Steinen ausgelegt, welche eine edle Harmonie hatte, die Leidenschaften beugte, und den Menschen zur Tugend und himmlischen Wahrheit erhob.“ [x]) Dieß ist noch immer derselbe Charaktee, welcher zu der Zeit einer größern Sittenverbesserung

w) E. d. p. 567.
x) E. d. p. 572.

fortdauerte. Der letzte Kaiſer, von dem ich finde, daß er den poetiſchen oder muſikaliſchen Charakter behalten hat, war Chao-Hao, welcher „eine neue Art von Muſik erfunden haben ſoll, um die Menſchen mit den höhern Weſen zu vereinigen.“ Nach ihm ſcheint die Verbindung dieſes zweyfachen Amts getrennt zu ſeyn, und der erſte Bardengleiche Mann, den wir antreffen iſt Confucius, welcher die Muſik und gottesdienſtlichen Gebräuche in derjenigen Geſtalt einführte, die ſie noch itzt in China behalten. y) Denn hier iſt eben ſo, wie in dem alten Aegypten, Creta und Sparta, alles durch ein Geſetz unveränderlich feſtgeſetzt; und dadurch iſt zugleich einer weitern Verbeſſerung und Verſchlimmerung vorgebeugt.

Wenn wir unterſuchen wollen, wie weit ſich die Muſik in dieſem weitläuftigen Reiche ausgebreitet habe, ſo finden wir, daß ſie keine muſikaliſche Notenſchrift haben, daß ſie nichts von einer Setzart in Stimmen wiſſen, und daß der ganze Chor einerley Melodie ſingt, daß ihre Muſik völlig von diatoniſcher Art und dem Gehöre

y) S. du Halde ausführliche Beſchreibung des Chineſiſchen Reichs, III. Theil, S. 347. ff.

Gehöre eines Europäers sehr widerlich ist. *) Indeß rühmen sie ihre wundervolle Gewalt in vorigen Zeiten, und daraus scheinen einige Geschichtschreiber zu muthmaßen, daß sie sich verschlimmert hat. Denn man kann in der That nicht anders schließen, als daß entweder das Volk weniger unwissend und wild seyn, oder daß man die Musik itzt nicht mehr so emsig und so eindruckvoll ausüben muß; oder daß gewisse Trennungen vorgegangen sind, gleich denen, welche in dem alten Griechenlande vorgiengen. Und eine jede von diesen Ursachen mußte natürlicher Weise ihre Gewalt verringern.

Wir finden indeß, daß die Musik in den frühern Zeiten vor dem Confucius einen beträchtlichen Fortgang gehabt hat, indem sie eine dramatische Vorstellung, mit Gesange vermischt, veranlaßte. Und den oben angenommenen Grundsätzen gemäß finden wir zugleich, daß sie nicht auf die Einheiten der Handlung, des Orts oder der Zeit sahen, noch daß ein beständig fortwährender Chor bey ihnen gewöhnlich war, obgleich in ihren Schauspielen deutliche Spuren desselben übrig sind. Denn beym Schlusse der

*) Man sehe Proben davon beym du Halde, zu Ende des angeführten dritten Theils der deutschen Uebersetzung.

Scenen oder Akte, und ſonſt, wenn ein pathetiſcher Umſtand vorkömmt, fangen die ſpielenden Perſonen an zu ſingen, anſtatt zu deklamiren. Der Vorredner gleicht demjenigen, der auf eine ſo unſchickliche Art ehemals bey den Griechen gewöhnlich war; er ſagt nämlich, wer er iſt, und was er für einen Auftrag hat. Alle ihre Schauſpiele haben eine moraliſche und politiſche Richtung, welche dem Genie der Nation und des Staats gemäß iſt. Sie wiſſen von keinem Unterſchiede zwiſchen dem Trauerſpiele und der Komödie; ein neuer Umſtand, welcher unſern obigen Grundſatz beſtätigt, in Anſehung des wahren Urſprungs und Unterſchiedes dieſer beyden Arten in Griechenland. Denn wie die Chineſer allemal eine ſchüchterne und friedfertige Denkungsart gehabt haben, ſo ſind ſie nie Liebhaber der Spötterey und der beleidigenden Ausfälle, ſondern vielmehr der Höflichkeit und gegenſeitigen Achtung geweſen. Daher konnte nicht leicht ein tragiſches und komiſches Drama, als zwo verſchiedne Arten, bey ihnen entſtehen. Ihre Schauſpiele halten daher gewöhnlich das Mittel zwiſchen Schrecken und Mitleiden auf der einen, und Spott und Gelächter auf der andern Seite. Der kleine Waiſe von China, den du Halde als ein Beyſpiel mitgetheilt,

getheilt, hat freylich etwas tragiſches an ſich. Allein dieß Schauſpiel iſt nur Eins von Hunderten, wovon die meiſten ganz verſchiedner Art ſind; und er wählte daſſelbe, weil er es in ſeiner Art für das Schicklichſte nach dem Geſchmacke und der Denkungsart der Europäer hielt. Denn er ſagt uns ausdrücklich, daß der allgemeine Charakter ihrer Schauſpiele von dieſem gänzlich verſchieden ſey; daß ſie gewöhnlich von mittler Gattung, und weder Trauerſpiel noch Komödie ſind. Noch ein andrer Umſtand des Fortganges der Muſik iſt merkwürdig. Er beſteht darinn, daß ihre Schauſpieler eine von ihren Dichtern abgeſonderte Claſſe ausmachen, daß ſie in gewiſſe Geſellſchaften verbunden ſind, und die urſprüngliche Würde ihres Amts und Standes verloren haben.

In dem alten Königreiche Peru war der Fortgang der Muſik von gleicher Art, wiewohl in den Umſtänden etwas verſchieden. Garcilaſſo de la Vega meldet uns, daß ihre fabelhaften Geſänge unzählbar geweſen ſind, daß er viele davon gehört und einige von ſeinen Vorfahren gelernt habe, welche die letzten von der königlichen Familie der Yncas waren. Sie waren von verſchiedner Art, und gründeten ſich auf verſchiedne Leidenſchaften, gottesdienſtlich,

krie-

kriegriſch und verliebt. Sie hatten auch eine Art von Flöte, mit vier oder fünf Röhren. Ihre Muſik war einfach, ſo wie in allen ungeſitteten Ländern. Ihre Yncas oder Anführer waren in den erſten Zeiten Poeten oder Tonkünſtler geweſen, und der angeführte Verfaſſer theilt uns ein Gedicht von einem derſelben mit, welches alle Merkmale eines lebhaften und wilden Originals an ſich hat. Ihre dramatiſchen Vorſtellungen glichen zum Theil den Chineſiſchen, zum Theil waren ſie von ihnen verſchieden. Ihre Sitten und ihre Denkungsart, welche tapfer aber nicht wild und frech waren, hatten natürlicher Weiſe das Trauerſpiel veranlaßt, wiewohl daſſelbe mehr groß als ſchrecklich war. a) Allein ihre ruhige Denkungsart in Friedenszeiten, welche wenig zum Spotte aufgelegt war, ſcheint die Entſtehung der Komödie verhindert zu haben. Garcilaſſo theilt freylich ihr Drama in das Trauerſpiel und Luſtſpiel. Dieß war aber offenbar die Folge ſeiner vorgefaßten Meynungen, und entſtand aus einer Gewohnheit, alle dramatiſche Arbeiten ſo anzuſehen, als ob ſie zu einer von dieſen Gattungen

gen

a) S. oben Abſchn. VI. Art. 24.

gen gehören müßten. Denn er ſagt uns: „in ihren Trauerſpielen würden ihre kriegriſchen Unternehmungen, ihre Triumphe, Siege und die Heldenthaten ihrer berühmten Männer vorgeſtellt; und der Inhalt oder der Zweck ihrer Komödie wäre, die Art einer guten Haushaltung, in Anbauung und Bearbeitung ihrer Felder, und die Behandlung häuslicher Verrichtungen, und andrer Vorfälle des gemeinen Lebens zu zeigen.“ Ein Umſtand, nach welchem man ihnen vielmehr den Namen eines Bukoliſchen oder Georgiſchen Drama, als einer Komödie geben könnte. Denn es iſt kein Wort darinn, welches Gelächter erregen, oder Charaktere bezeichnen ſoll; und dieſe beyden Umſtände machen doch, wie mich dünkt, das Weſentlichſte der wahren Komödie aus. Dieſe Schauſpiele wurden von den Amautas oder Barden verfertigt, deren Amt von der Würde der Yncas getrennt war, aber doch, ſo wie in andern Staaten der Wilden, ſehr in Ehren gehalten wurde. In andrer Abſicht hingegen hatte die Muſik und Poeſie einen Fortgang in Peru, der von dem in China verſchieden war. Die Schauſpieler behielten die urſprüngliche Würde, welche ſie in den erſten Zeiten gehabt hatten. Denn die Hofleute waren Schauſpieler, und ſo bald das Schauſpiel zu

Ende

Ende war, nahmen ſie den Platz, der ihrem Range zukam. b)

Wir können überdieß noch ein Beyſpiel anführen, welches die natürliche Vereinigung und den Fortgang der Poeſie und Muſik betrifft; ein Beyſpiel welches weniger bekannt, aber noch beſondrer iſt, als die vorhin angeführten. Als die chriſtlichen Mißionarien an der indiſchen Küſte anlandeten, fanden ſie eine Sekte, welche Chriſten des heil. Thomas hieſſen, in groſſer Einfalt und Unſchuld lebten, und viele von den urſprünglichen Gewohnheiten ihrer wilden Vorfahren beybehielten. c) Unter andern fanden ſie, daß dieſe Chriſten eben ſowohl, als die heidniſchen Bewohner des Landes, eine gewiſſe rohe Muſik und Poeſie, in ihrer natürlichen Verbindung und Gewalt, hatten. Sie machten ſich dieſe Künſte ſo zu Nutze, wie dieß chriſtliche Volk vorhin ſchon gethan hatte, und brauchten ihren Einfluß ſehr weislich dazu, die heidniſchen Einwohner zu bekehren. Unter dieſen Umſtänden werden folgende Nachrichten ſehr natürlich und wahrſcheinlich ſeyn, vermöge der ſchon angegebenen Grundſätze.

Zuerſt

b) GARCILASSO DE LA VEGA *Comment. Real.* l. II. c. 14. 15.

c) LA CROZE *Hiſtoire du Chriſtianiſme etc.* p. 38. ſ.

Zuerſt ſcheint es, daß der allgemeine und urſprüngliche Gebrauch, das Lob großer Männer zu beſingen, von den älteſten Zeiten her iſt beybehalten worden. Folglich: „Da die Synode zu Ende war, verfertigten die Freunde der Religionseinigkeit in malabariſcher Sprache eine lange Ode oder einen Geſang, welcher die ganze Geſchichte des Portugieſiſchen Prälaten enthielt, und eine prächtige Beſchreibung deſſen, was in der Synode vorgegangen war. Dieß Volk hat den alten Gebrauch beybehalten, der Nachwelt auf dieſe Art von Gedichten alle ſehr merkwürdige Begebenheiten zu überliefern. Der Geſang wurde aufgezeichnet, und ſogleich allenthalben vertheilt, und während der Beſuche, welche der Prälat gab, ſang das Volk denſelben in ſeiner Gegenwart, und dieß machte zuſammengenommen mit ihren Tänzen und ihrer Muſik den größten Theil ſeiner Unterhaltung aus.“ [d]) — „Als er nach Angamale kam, war der Weg mit Teppichen bedeckt, und es war ein Vergnügen, ein ſechsjähriges Kind zu ſehen, welches ſehr ſchön und reich bekleidet war, und den ganzen Geſang, deſſen wir gedacht haben, und der

d) E. d. p. 282.

der die Arbeiten des Prälaten enthielt, melodiſch abſang.“ c)

Der gottesdienſtliche Geſang und Tanz wurde auf eine eben ſo merkwürdige und ſonderbare Weiſe, in einer Art von unvollkommner Verbindung beybehalten, als man beyde von heidniſchen Gegenſtänden auf chriſtliche gelenkt hatte. „An eben dem Orte gaben die chriſtlichen Malabaren dem Erzbiſchofe einen Bal, um ihm ein Vergnügen zu machen, nach der Weiſe ihres Landes. Er war von ſo beſondrer Art, daß ich verſichert bin, die Beſchreibung deſſelben werde dem Leſer nicht mißfallen. Dieſe Tänze geſchehen gewöhnlich gegen die Nacht. Dieſer fieng um acht Uhr Abends an, und dauerte bis eine Stunde nach Mitternacht. Nur bloß die Mannsperſonen tanzen, und ihre Beſcheidenheit und Zurückhaltung ſind bewundernswürdig. Ehe der Tanz anfängt, machen alle das Zeichen des Kreuzes, und ſingen das Vater Unſer, hernach ein geiſtliches Lied zu Ehren des heil. Thomas. Ihre übrigen Lieder betreffen gemeiniglich die vorzüglichen Thaten ihrer Vorfahren, oder die Tugenden ihrer Heiligen. Mit einem Worte dieß Vergnügen hat alles Anſehen einer gottes-

c) S. d. p. 294.

gottesdienſtlichen Feyerlichkeit; daher nimmt der Portugieſiſche Geſchichtſchreiber Gelegenheit, gegen die unanſtändigen Lieder der Europäer zu eifern, welche bloß Ausſchweifung und Unanſtändigkeit zum Zwecke zu haben ſcheinen." [1])

Die Miſſionarien, welche die gegenſeitige Küſte von Coromandel beſucht haben, geben uns einen Beweis, daß die Aufnahme der Poeſie und Muſik mit dieſen erſten Zeiten nicht aufgehört habe, ſondern hernach zur theatraliſchen Vorſtellung geworden ſey. Und wir werden ſehen, daß ſie kühn genug waren, ſelbſt dieſes Mittel zu dem großen Zwecke der Bekehrung zu brauchen. „In dieſem Lande hat man eine außerordentliche Neigung für das Theater. Gute Dichter werden bey dieſem Volke in großen Ehren gehalten; denn es hat gar nichts Wildes an ſich. In Indien erhält die Poeſie den Beyfall der Großen. Sie beehren die jungen Poeten mit dem Palanquin, welches ein ſehr großer Vorzug iſt. Der Schauplatz, welcher nahe an unſrer Kirche erbaut war, hatte einen weiten Umfang. Ich fand hier freylich nicht die Regeln des Horaz und Boileau ausgeübt; ich

1) E. d. p. 296.

ich wurde aber auf eine angenehme Art überraſcht, als ich die Abtheilung der Akte fand, bey welchen Zwiſchenſpiele und Chöre abwechſelten, eine geſchickte Verbindung der Scenen, eine einſichtvolle Erfindung der Maſchinen, Kunſt in der Ausführung des Stücks, Geſchmack in der Kleidung, Schicklichkeit in den Tänzen, und eine Art von Muſik, die zwar unregelmäßig und wild, aber doch harmoniſch war. Die Schauſpieler hatten viel Freymüthigkeit und Anſtand in ihren Reden; ſie waren aus einer der vornehmſten Rangordnungen. Ihr Gedächtniß war gut, und ſie hatten keinen Einhelfer. Am meiſten wurde ich dadurch erbaut, daß das Stück mit einem förmlichen Glaubensbekenntniſſe anfieng, und die ſchärfſten Spöttereyen und die freyeſte Belachung der Götter des Landes enthielt. Von der Art ſind die chriſtlichen Trauerſpiele, welche man hier den unheiligen Trauerſpielen der Abgötter entgegen ſetzt; [g]) und eben deßwegen ſind ſie ein vortreffliches Mittel zur Bekehrung." [h]) — Es waren wenigſtens

g) Daher ſollte man glauben, daß die Geſchichte ihrer Götter den Inhalt ihrer urſprünglichen theatraliſchen Vorſtellungen ausmacht.

h) In wie fern dieſe Art der Bekehrung vernünftig geweſen iſt, werden wir in einem andern Werke unterſuchen. (*Principles of Chriſtian Legiſlation.* Ein Werk, wel-

nigſtens zwanzig tauſend Zuſchauer zugegen; ſie hörten mit tiefem Stillſchweigen zu. — Der Charakter ihres Theaters iſt eine lebhafte und immer fortwährende Handlung, und eine genaue Vorſicht, lange Reden ohne ſchickliche Abſätze zu vermeiden.“ i)

Dieß iſt der Zuſtand der Melodie und des Geſanges in Indien. Einige Umſtände ſind dabey ſonderbar, und können beym erſten Anblicke unnatürlich ſcheinen. Allein bey einer reifern Erwägung deſſen, was wir von der Verbindung, dem Fortgange, und der Trennung dieſer Künſte bey den Griechen geſagt haben, wird der Leſer leicht den Grund von allen dieſen anſcheinenden Seltſamkeiten finden.

Zehnter Abſchnitt.

Von der natürlichen Vereinigung und dem Fortgange der Melodie und des Geſanges bey den alten Hebräern.

Das Sonderbarſte an dieſem außerordentlichen Volke war die Verwerfung der Abgötterey,

welches Hr. B zu Ende dieſes Werks ankündigt, wovon ich aber nicht weiß, ob er es noch herausgegeben hat. Der Ueb.)

i) *Lettres edifiantes et curieuſes* (en 28 Recueils, 12. Paris, 1715.) Recueil XVIII. pag. 28.

und der Dienst des einigen Gottes, des Schöpfers der Welt. So wie dieser Umstand ihrer Religion eine ganz eigenthümliche Gestalt gab, so wird auch nach unsern Grundsätzen folgen, daß auch ihre Musik eine besondere Wendung dadurch erhalten, mußte. Denn wir haben gesehen, daß das Genie der ursprünglichen Musik eines jeden Landes auf der Religion desselben, als auf seiner vornehmsten Stütze, beruht.

Diesem Grundsatze zufolge war ihr Gesang oder Gedicht vornämlich der Verherrlichung des wahren Gottes, des Schöpfers aller Dinge, gewidmet. Zu andrer Zeit enthält derselbe sittliche Ermahnungen, als Befehle seines Willens aufgezeichnet, oder er bricht in prophetische Entzückungen aus, welche die grosen Absichten seiner Vorsehung betreffen. — Daher hatte die Hymne, Ode, oder poetische Begeisterung, welche, wie wir gesehen haben, die erste Gattung der Poesie bey allen Völkern ist, in der hebräischen Poesie einen ganz ausnehmenden Glanz, indem ihr Gegenstand so weit über den Gegenstand andrer Nationen erhaben ist. Dieser ist nichts weiter, als die eingeschränkte und begränzte Macht vermeynter lokaler Götter; jener die Allmacht und Weisheit eines ewigen und allgemeinen Schöpfers. Diesen Unterschied

fühl-

fühlten die Sänger unter ihnen völlig. „Die Götter der Heyden sind bloße Götzenbilder; aber es ist der Herr, der die Himmel gemacht hat.“ Die Psalmen, die Klagelieder, die Lieder Mosis, Davids, Jesaiä, und andrer Propheten, welche alle in einem gewissen Sylbenmaaße geschrieben, und von ihren Verfassern abgesungen worden, sind einleuchtende Beyspiele des wahren und unnachahmlichen Erhabnen.

In Ansehung der Form ist zu bemerken, daß ihre Lieder oder Hymnen von der gemischten Art sind, welche natürlicher Weise zuerst entstand, ehe noch eine Trennung vorgieng, und die verschiednen Dichtungsarten veranlaßte. Obgleich die lyrische Form die herrschende ist, so finden wir doch, daß sie häufig eine Vermischung von Ode, Erzählung und Gespräch sind; und folglich enthalten sie den Saamen und die Grundlage der drey großen folgenden Arten, der unvermischten Ode, des Epischen Gedichts, und des Trauerspiels.

Man könnte es für einen außerordentlichen Umstand ansehen, daß diese erste vermischte Dichtungsart eine Zeit von wenigstens tausend Jahren hindurch unverändert geblieben ist, und

daß sie vom Anfange bis zu Ende nie weiter fortgegangen wäre, und die Epische und Dramatische Gattung veranlaßt hat. Bey genauer Untersuchung aber wird man finden, daß eben dieselbe Ursache, nämlich der Dienst desjenigen Gottes, welche die höchste Stufe des Erhabnen in der Gattung der Hymne veranlaßte, natürlicher Weise den weitern Fortgang der Poesie bey den Juden muß gehemmt und demjenigen Wachsthum vorgebeugt haben, welcher, wie wir oben gesehen, aus der natürlichen Ordnung der Dinge in den heydnischen Ländern entstand.

Das Epische Gedicht ist, wie wir gesehen haben, seiner ersten und ursprünglichen Entstehung nach nichts anders, als eine fabelhafte Geschichte, welche hauptsächlich die großen Handlungen der Götter und Helden der Nation zum Inhalte hat, und in Ansehung ihres Vortrags nach gewissen Einschränkungen verfertigt ist, um Vergnügen, Bewundrung und Nutzen zu veranlassen. Da nun der wahre Gott der einzige Gegenstand der Anbetung bey den Hebräern war, und ihre Geschichtbücher geweihte Denkmäler von der Geschichte seiner Vorsehung waren, deren Wahrheit zu verletzen für das höchste Verbrechen gehalten wurde; so konnte die

die Erfindung und Verfertigung epischer Gedichte niemals bey ihnen die Folge eines natürlichen und ungelernten Fortgangs der Kenntnisse seyn.

Wenn die Epische Form auf diese Weise durch die Strenge der Wahrheit von selbst verhindert wurde, so mußte auch aus eben dem Grunde die Dramatische Vorstellung nicht aufkommen können. Denn wir haben gesehen, daß die ursprüngliche tragische Gattung bloß eine Vereinigung der Ode und der epischen Erzählung ist, durch die persönliche Vorstellung belebt. Außerdem würde hier eine große Ungereimtheit entstanden seyn; die Ungereimtheit nämlich, die Gottheit in eine menschliche und sichtbare Gestalt zu kleiden; ein Umstand, der im Jüdischen Gesetze durchaus verboten war.

Man könnte sagen, daß diese Gründe zwar gut wären, um zu zeigen, warum sie die Gottheit nicht zum herrschenden Inhalte ihrer epischen oder dramatischen Fabel hätten machen können; ihre Helden aber hätten doch Stoff zu beyden geben können. Ich antworte: alle großen Handlungen ihrer Helden waren so genau mit der wichtigen Geschichte der Vorsehung verbunden, welche dieß Volk aufzeichnen und

bewahren sollte, daß auch diese ein unschicklicher Inhalt für die Mischung der Fabel gewesen wären. Und selbst der Trieb der Einbildungskraft zu einer solchen Erweiterung der Poesie wurde folglich bey den Hebräern in seiner ersten Geburt erstickt. [k]) Denn die erste und ursprüngliche Hitze der Begeisterung bey einem rohen Volke wird durch die Meynung erregt, daß ihre verstorbnen Helden unter die Götter versetzt sind, und noch immer ihr Verhältniß und ihre Neigung gegen ihr Vaterland behalten. Daher wird die Einbildungskraft durch die Hoffnung ihrer Gunst und ihres Beystandes angefeuert; daher entsteht die Anbetung

k) Alles, was Hr. B. hier von der hebräischen Poesie und den Ursachen ihres eingeschränktern Umfanges saat, ist so seichte, daß es kaum eine Widerlegung verdient. Man sieht seiner Erklärung, die er davon geben will, die ängstliche Bemühung an, alles auf sein Lieblingssystem zurückzuführen, eine Bemühung, die ihm gar zu oft mislingt. Die epische und dramatische Dichtungsart waren den Hebräern ganz fremde; das Lyrische herrscht in ihren Poesien überall. Von der Kenntniß und Bezeichnung der Charaktere, des Anständigen und Unanständigen in den Sitten, haben ihre Gedichte fast gar keine Spur, in denen nur grobe Laster, besonders die Gottlosigkeit bestraft, und Frömmigkeit und Gottesfurcht empfohlen wird. Hiezu schickt sich ohne Zweifel die lyrische Dichtungsart am besten. — Der Ueb.

tung; schmeichelhafte Fabeln von ihrer Gewalt, ihrer Hoheit und ihren Vollkommenheiten werden erfunden, und das Genie des epischen und tragischen Gesangs wird in Thätigkeit gesetzt. Wo man sich aber, so wie bey den Juden, die größten Leute so vorstellte, wie sie sind, schwach, unwissend und sterblich, oft wegen ihrer Sünden gedemüthigt, allezeit unter der Herrschaft einer allgewaltigen Vorsehung, und nach dem Tode außer aller Verbindung mit der Erde, da konnten die ersten natürlichen Triebe der Seele zur Begeisterung keine Gegenstände antreffen, sie zu erregen; es fehlte an einer Collision; und der kunstlose Geist, bloß in Religionssachen unterrichtet, fiel von selbst auf die unvermischte und ungekünstelte Verherrlichung des allweisen und allmächtigen Gottes.

So wie aus diesen Gründen die Arten ihrer Dichtkunst sich niemals vermehrten, so ist es auch wahrscheinlich, daß ihre Melodie auf eben die Art nur bis auf einen gewissen Punkt gekommen ist. Sie wurde vornämlich zum Dienste der Religion gebraucht, und da ihre Hymne in ihrer Art unverändert blieb, so können wir mit Grunde schließen, daß die Melodie, welche dieselbe begleitete, eben das

Schickſal gehabt habe. Denn obgleich in dem Moſaiſchen Geſetze nichts beſonders in Anſehung der Muſik verordnet war, ſo war doch im übrigen faſt jeder gottesdienſtlicher Umſtand beſonders vorgeſchrieben; und eben dieſe ſtrenge Ordnung mußte jedem alten Gebrauche, der damit verbunden war, eine Art von Heiligkeit geben; und hieraus wird es wahrſcheinlich, daß die Arten ihrer Melodie unverändert geblieben ſind. Clemens Alexandrinus ſagt, daß ihre Hymnen in der Dorischen Tonart geſetzt geweſen ſind.[1]) Dieſe mag beſchaffen geweſen ſeyn, wie ſie will, ſo wiſſen wir doch ſo viel, daß ſie eine von den älteſten und ernſthaft und ruhig war, und daher geſchickt zum Gebrauche im Tempel. — Ihre Inſtrumente waren verſchieden, aber einfach. Das, welches David vornämlich brauchte, ſcheint die Nabla oder das Trigonon geweſen zu ſeyn, ein dreyeckigtes Inſtrument, von der Art der Harfe. Den Umfang deſſelben wiſſen wir aus ſeinem eignen Zeugniſſe, daß es ein Inſtrument von zehn Saiten war. Wir können auch gewiß annehmen, daß dieſe Melodie nicht nur einfach, ſondern auch einſtimmig geweſen iſt. Denn er muß

1) CLEMENS ALEX. *Stromat.* L. VI.

muß seine Harfe mit der einen Hand gehalten, und mit der andern gespielt haben, als er den gottesdienstlichen Tanz vor der Bundeslade aufführte. m)

Ihr Tanz scheint eben so wie ihr Gesang und Melodie hauptsächlich zum Dienste der Religion angewandt zu seyn. Die häufigste Ausübung dieses gottesdienstlichen Gebrauchs fiel den Weibern zu. Es scheint auch, daß die Propheten eine Art von feyerlichen Bewegungen des Körpers, nach dem Inhalte und den Umständen ihrer göttlichen Begeisterung, gehabt haben. Dieser Theil des dreyfachen musikalischen Bündnisses scheint sich hier, wie bey andern Völkern, am ersten von den übrigen getrennt zu haben. Zu Davids Zeiten scheint der Tanz vornämlich von den niedern Ständen ausgeübt zu seyn: und daher kam es, daß Michal, Sauls Tochter, als ein feines und gesittetes

m) Die Begriffe des Verf. von den musikalischen Instrumenten der Hebräer sind ziemlich unvollständig. Wem daran gelegen ist, sich davon umständlicher zu unterrichten, der seye des P. MARTINO *Storia della Musica*, Tom. I. Auch in des alten Sal. van Till Dicht- Sing- und Spielkunst sowohl der Alten, als besonders der Hebräer, (Frankf. und Leipzig, 1719. 4.) findet man hierüber S. 50. ff. viel Gutes. — Der Ueb.

tetes Frauenzimmer, den König verachtete, weil er eine Art von Gottesdienst verrichtete, die zu ihrer Zeit nicht mehr gewöhnlich war.

Der vereinte Charakter eines Gesetzgebers und Barden wurde unter den Juden länger, als bey irgend einem andern Volke beybehalten, aus eben der Ursache, welche den Fortgang oder die Veränderung in der Form ihrer Poesie hintertrieb. Denn da die musikalische Kunst hauptsächlich zum Lobe des wahren Gottes angewandt wurde, so war sie weniger in Gefahr, verderbt zu werden, und deswegen erhielt sich nicht nur ihr Nutzen desto länger, sondern auch diejenigen, welche sie ausübten, waren weniger in Gefahr herabgesetzt zu werden, als in andern Ländern, wo man in der Folge die Kunst auf eine kindische und unsittliche Art anwandte. Die Regierer des Volks konnten folglich keine Versuchung haben, irgend einen Theil von dem Amte oder Charakter aufzugeben, welcher immer seinen alten Nutzen und seine Würde behielt. Wir finden auch, daß vom Moses an bis auf Salomo, wenigstens tausend Jahre hindurch, der vereinte Charakter eines Gesetzgebers und Barden sich oft bey den angesehensten Regierern ihres Staats fand, und von dem

dem erſten bis zum letzten unverletzt blieb. Moſes, ihr erſter groſſer Geſetzgeber, hub das Siegeslied an über die Erſäufung der Aegypter im rothen Meer. n) Mirjam, eine angeſehene Prophetinn, führte den weiblichen Tanz und Chor bey eben der Gelegenheit auf. o) Als die Richter in Iſrael regierten, blieb dieß zwiefache Amt noch immer vereint. Debbrah iſt ein Beyſpiel hievon; ſie richtete Iſrael, und ſang ihr berühmtes Siegslied über den Tod des Siſſera und Jabin. Wir finden, daß ein jeder Anführer oder Richter gemeiniglich nicht nur mit dem prophetiſchen ſondern auch mit dem bardengleichen Charakter bekleidet war; denn wir wiſſen, daß die Propheten gewöhnlich ihre prophetiſche Begeiſterung zu der Harfe ſangen. p) In der Folgezeit, als Saul zum Könige erwählt wurde, übernahm er auch zugleich

n) 2 Buch Moſe, Cap. XV.

o) Eben daſelbſt.

p) 1 Buch Sam. X. — 2 Chron. XXV. — Hr. B. redet hier ohne Zweifel zu allgemein, und es würde ihm ſehr ſchwer geworden ſeyn, Beweiſe zu führen, daß der Charakter eines Propheten und Barden mit dem Richteramte verbunden geweſen ſey. Bey der einzigen Debbrah trifft es zu. Dieſer ganze Abſchnitt iſt voll geſchraubter Erklärungen. Der Ueberſ.

gleich das prophetiſche und muſikaliſche Amt. Die Lieder und dichtriſche Gewalt Davids, ſeines Thronfolgers, ſind zu bekannt, um einer nähern Erläuterung zu bedürfen. Eben dieſer muſikaliſche und poetiſche Charakter blieb bey ſeinem Sohne Salomo mit dem königlichen vereint; ſeiner Lieder waren, wie uns gemeldet wird, nicht weniger als ein tauſend und fünfe an der Zahl. Nach ihm ſcheint das vereinte Amt eines Geſetzgebers und Barden getrennt zu ſeyn. Die beſondern Urſachen, welche es in dem Jüdiſchen Staate ſo lange aufrecht erhalten hatten, fiengen itzt an aufzuhören; denn die Abgötterey nahm immer mehr überhand, die Sitten wurden verderbt, und es erfolgte ein allgemeines Elend und Verderbniß. Die Propheten und Barden fand man itzt nicht mehr an den Höfen der Könige, oder unter den Regenten des Volks. Sie fuhren indeß noch fort in dem Vortrage prophetiſcher und moraliſcher Wahrheiten, begleitet mit der Begeiſterung des Geſanges, wiewohl ſie ein eingezogenes, aber noch unverderbtes Privatleben führten. Und von der Art waren die letzten Propheten, deren Schriften noch in der Bibel übrig ſind.

Dieß scheint mir eine richtige Beschreibung von dem Zustande der Musik bey den alten Hebräern zu seyn. Itzt werden wir daraus einen Umstand leicht erklären können, welcher einigen Gelehrten unbegreiflich vorgekommen ist: „Daß, indem andre Völker ihre Barden oder Poeten hatten, die Juden, obgleich ihre Werke ungemein erhaben sind, doch niemals Poeten von Profession, und nicht einmal ein Wort in ihrer Sprache gehabt haben, diesen Charakter auszudrücken.“ q) Unsre Grundsätze machen die Erklärung dieses sonderbaren Umstandes leicht. Ihre Propheten waren in der That ihre Barden, und scheinen mit aller der Würde bekleidet gewesen zu seyn, welche für dieß Amt in seinem angesehensten Zustande gehört. Da aber der allmächtige Gott, und die großen Anstalten seiner Vorsehung der beständige Gegenstand ihrer Lieder war, so war der poetische und musikalische Charakter dem gottesdienstlichen nur untergeordnet. Daher verlohr sich der Name eines Bar-

q) CALMET *Dissertation sur la Poesie &c.* — Die Antwort, die Hr. B. auf diese Frage giebt, ist an sich sehr richtig, wiewohl sie in Rücksicht auf sein System vieler Einschränkung bedarf. Der Uebers.

Barden in den höhern Titel eines Propheten des Allerhöchsten.

Eilfter Abschnitt.

Von dem Zustande der Musik und Poesie in dem alten Rom.

Wir haben itzt den Fortgang der Melodie und des Gesanges in den merkwürdigsten Perioden der verschiednen Völker beschrieben, bey welchen ihr Ursprung, ihre Vereinigung und ihr Fortgang einheimisch und ursprünglich war. Itzt wollen wir sie in ihrem schwächern, erborgten, und getrennten Zustande betrachten. Diese Untersuchung wird uns bis auf unsre gegenwärtigen Zeiten führen. Und hier müssen wir oft die alten Benennungen, Melodie und Gesang, fahren lassen, und zuweilen diejenigen Namen annehmen, welche die zwey itzt getrennten Künste in dem letztern Zeitalter Griechenlandes erhielten, und welche sie seitdem bey allen gesitteten Europäischen Völkern behalten haben, nämlich die Namen Musik und Poesie.

Die

Die erste Ausflucht der Musik und Poesie aus Griechenland gieng nach Rom; denn in dieser großen Stadt waren beyde nicht einheimisch. Die Ursachen dieses ursprünglichen Fehlers, und der Zustand und Fortgang dieser Künste in Rom bey ihrer Ankunft aus Griechenland, wird den Inhalt dieses Abschnitts ausmachen.

Die einzige Ursache, die man bisher von dem Mangel der Musik und Poesie unter den Römern in den ersten Zeiten der Republik angegeben hat, ist die gewesen, „daß ihre Neigung zum Kriege und zur Eroberung alle andre Absichten und Neigungen gleichsam verschlungen hat, und daß daher Musik und Poesie von selbst vernachläßiget sind.“ Dieser Grund würde Stich halten, wenn diese Künste nichts mehr als eine bloße Belustigung in den ersten Zeiten gewesen wären, wie sie in den spätern Zeiten eines Staats gewöhnlich zu seyn pflegen. Da wir aber gesehen haben, daß Melodie und Gesang die natürliche Erfindung der wilden, obgleich kriegrischen, Lebensart sind, daß die Fortdauer dieses kriegrischen Charakters mehr dient, ihre Gewalt zu erhöhen als zu vernichten, und daß die Geschichte der menschlichen Natur diese Wahrheit bestätigt, so müssen wir für diesen

besondern Mangel eine andre und versteckte Ursache aufsuchen.

Es giebt einen Grundsatz, welcher die Gründung und den Charakter der Colonien betrifft, aus welchem wir nachher mancherley Folgen ziehen werden, und welcher uns dazu dienen wird, den wahren Grund dieses Mangels zu entdecken.

Da Melodie, Tanz und Gesang die natürlichen Wirkungen wilder Sitten sind, die verschiedne Zeitalter hindurch fortdauern, so folgt daraus, daß Pflanzstädte gemeiniglich dieselben in einem sehr unvollkommnen Zustande besitzen werden. Denn man sendet selten Colonien aus, ehe die erste Periode vorbey ist, in welcher der Charakter eines Gesetzgebers und Barden sich in einerley Person vereint befindet. Der Anführer der neuen Colonie besitzt also nicht die poetische und musikalische Begeisterung, und kann folglich weder Fähigkeit noch Neigung haben, diese Künste unter seinen Nachfolgern einzuführen oder fortzupflanzen. So wird die erste herrschende Flamme der Begeisterung erstickt, und da die niedern Stände sich mit den Bedürfnissen ihrer neuen Einrichtung beschäfftigen, so haben sie nicht die Muße, welche die unbeschäff

schäfftigte wilde Lebensart giebt, ihre Aufmerksamkeit auf diese natürlichen Vergnügungen zu richten. Denn Colonien gehen selten aus ihrem Vaterlande, wenn sie nicht durch irgend eine Art von Nothwendigkeit dazu angetrieben werden, und müssen sich daher, ihres Unterhalts wegen, entweder mit dem Landbau oder mit dem Kriege befassen. Das letztere war die vornehmste Beschäfftigung des römischen Staats; und daher, nicht weil sie ein kriegrisches Volk, sondern weil sie eine Colonie waren, die viele Bedürfnisse hatten, waren die musikalischen Künste, welche in Griechenland anfänglich so viel Gewalt hatten, in Rom anfänglich so schwach.

Diese Anmerkung wird bey den meisten andern Ländern zutreffen, welche von fremden Völkern, die schon einen gewissen Grad der Sittenverbesserung erreicht haben, bevölkert sind. So war Karthago eine Colonie, welche von Tyrus ausgieng, und die Musik, welche in dieser Stadt sehr in Ansehen stand, kam in der Pflanzstadt in gar keine Betrachtung. So sind die Irländer, Waliser und Schottländer im eigentlichen Verstande Eingebohrne, und haben daher ihre eigenthümliche Musik. Die Engländer hingegen sind eine ausländische Ver-

miſchung ſpät errichteter Colonien; und haben daher keine eigenthümliche Muſik. Wer die urſprüngliche engliſche Muſik finden will, muß ſie in Wales ſuchen.

Hier ſieht man alſo die wahre Urſache dieſes Mangels in den erſten Zeiten der Stadt Rom. Die Trojaniſchen Stifter des Reichs waren ſo unwiſſend in den muſikaliſchen Künſten, daß ſie nicht einmal die erſten Anfangsgründe des Geſanges wußten. Denn ein Römiſcher Geſchichtſchreiber ſagt uns, daß damals, als Aeneas die Bildniſſe der Götter ans Land brachte, die Weiber bey der Feyerlichkeit geheult und getanzt haben. r)

Die Geſchichte der muſikaliſchen Künſte in Rom beſtätigt dieſen allgemeinen Grundſatz; ihre Muſik und Poeſie war allezeit erborgt und fremde. Wir wollen den Fortgang derſelben die verſchiednen auf einander folgenden Zeiten hindurch beſchreiben.

Numa Pompilius führte dieſe Künſte zuerſt unter die Römiſchen gottesdienſtlichen Gebräuche ein. Wäre er ein gebohrner Römer ge-

r) DIONYS. *Halicarn.* L. I. c. 55.

geweſen, ſo würde er eine offenbare Ausnahme unſers angenommenen Grundſatzes ſeyn. Allein anſtatt denſelben umzuwerfen, beſtätigt er ihn vielmehr. Denn er war ein eingezogner, philoſophiſcher und berühmter Sabiner; und die Saliſchen Prieſter, welche er einführte, waren Tonkünſtler oder Barden, die durch den Evander aus Arkadien nach Italien gebracht waren. s) Folglich waren die Saliſchen Geſänge nicht einländiſch, ſondern nach Rom verpflanzt.

Wir finden nichts von einem weitern Fortgange in den muſikaliſchen und poetiſchen Künſten, viele Jahre hindurch. Ausgenommen, daß in den letztern Zeiten der Republik ein Gerücht herumgieng, daß es in alten Zeiten gebräuch-

s) DIONYS. *Halicarn.* L. I. — Hier ſetzt der Verf. Umſtände zuſammen, die gar nicht zu einander gehören. Evander führte freylich eine Colonie Arkadier nach Italien: dieß meldet DIONYS. Lib. I. c. 20. pag. 24. *ed Wechel.* Allein dieß waren nicht die Saliſchen Prieſter. Von dieſen ſagt eben der Geſchichtſchreiber (Lib. II. cap. 96. pag. 129.) ausdrücklich, daß Numa ſie aus den Patriciern gewählt habe. Sie waren alſo einländiſch, und ſo fällt die Hypotheſe des Verf. von ſelbſt. — Der Ueb.

bräuchlich geweſen wäre, das Lob großer Männer bey Feyerlichkeiten zu beſingen. t)

Die nächſte Erweiterung der muſikaliſchen Künſte in Rom war die Einführung der Tuſciſchen Spiele. Dieſe wurden, wie Livius ſagt, von Hetrurien her während einer tödtlichen Peſt nach Rom gebracht, in der Abſicht, die erzürnten Götter zu verſöhnen. u) Dieſe erborgte Flamme verbreitete ſich bald unter die Römiſche Jugend, welche nach und nach der ſtummen Aktion der Thuſcer eine Stimme gaben.

Auf dieſe folgten die Attellaniſchen Spiele, welche die Römer auf eben die Art von den Oſciern, einem benachbarten Volke, erborgt hatten. Sowohl dieſe als die Tuſciſchen ſcheinen in den Gegenden, woher ſie kamen, ihren Urſprung gehabt zu haben; und wir dürfen daher in der Unterſuchung ihres wahren Urſprungs nicht weiter fortgehen, als auf den natürlichen Fortgang und die Trennung der Melodie, des Tanzes und Geſanges. Allein bey ihrer

t) CICERO *de Legibus*. Lib. II. — Hat der Verf. die Stelle Cap. XXIV. im Sinne gehabt, ſo denket er ſie zu allgemein; denn es iſt da nur von den Klageliedern bey Begräbniſſen die Rede. Der Ueberſ.

u) LIVIUS, *Hiſtor.* L. VII. c. 2.

ihrer ersten Einführung in Rom, waren diese Schauspiele nicht länger in ihrem natürlichen, sondern in einem fremden Zustande. Die erste Idee des Lustspiels, war also durch fremde Veranlassung in diesen Staat gekommen; und hierinn waren sie eben so sehr Nachahmer, als in der Einführung der salischen Lieder. Und so wurde die Komödie, der natürlichen Folge der Dinge zuwider, wie wir oben bewiesen haben,*) zufälliger Weise in Rom eher eingeführt, als das Trauerspiel.

Wir haben schon gesehen, daß es in den ersten Zeiten der theatralischen und dramatischen Vorstellung für den Poeten natürlich ist, in seinen eignen Stücken eine Rolle zu spielen;*) und Livius Andronikus, der erste bekannte Schauspieler in Rom, behauptete noch diese natürliche Vereinigung des Dichters und Schauspielers, welche er von den eingeführten Spielen erhalten hatte. Allein die theatralischen Vorstellungen waren in Rom so wenig die Wirkung der Natur, und wurden so sehr als bloße Spiele des Zeitvertreibs und des Vergnügens angesehen, daß schon in diesen ersten Zeiten eine Tren-

*) S. den siebenten Abschnitt.

*) S. den achten Abschnitt.

nung, die noch kein Exempel hatte, den Anfang nahm, eine Trennung die widerſinniger war, als irgend eine in Griechenland. Denn „Livius, der ſein eignes Stück nach der Gewohnheit der damaligen Zeiten ſpielte, wurde von dem Volke genöthigt, eine Lieblingsſtelle ſo lange zu wiederholen, bis er heiſer wurde, und bey dieſer Gelegenheit erhielt er Erlaubniß, einen Sklaven zu nehmen, der das Gedicht zu der Muſik abſingen mußte, indeß er ſelbſt nur die Gebehrden und das ſtumme Spiel dazu machte“ y) Eine ſo widerſinnige Trennung führte man ein, und ſie dauerte auf dieſe Art fort durch die ganze folgende Zeit des römiſchen Reichs. z) Daher war Roſcius ſelbſt, von dem man ſo viel Aufſehens macht, oft nichts mehr, als ein Nachahmer mit der ſtummen Gebehrdenſprache. Wir können es ſicher für unmöglich erklären, daß dieſe Trennung könnte Statt gefunden haben, wenn die theatraliſchen Vorſtellungen nicht ſchon zu einem bloßen Zeitvertreibe geworden wären. Da es einem Sklaven aufgetragen war, das Gedichte abzuſingen, ſo können wir ſicher glauben, daß man die größte Aufmerkſamkeit auf die

y) LIVIUS *Hiſtor.* l. VII. Cap. 8.

z) LUCIAN. *de Saltatione.*

die Gebehrden des Schauſpielers gewandt habe. Dasjenige, was der Natur nach würde untergeordnet geweſen ſeyn, war itzt herrſchend geworden.

Indeß ſcheinen doch die theatraliſchen Vorſtellungen in dieſen Zeiten einen geringen Eindruck gemacht zu haben, da die Sitten des Volks faſt eben dieſelben blieben, welche ſie in ältern Zeiten gehabt hatten. Nach Verlaufe einiger Zeit fieng der vorzügliche Fortgang der muſikaliſchen Künſte an, welcher dadurch veranlaßt wurde, daß ſie mit Griechenland bekannt geworden waren, und daſſelbe erobert hatten.

Da dieſer Umſtand viele Jahre nach der Zeit vorfiel, da die muſikaliſchen Künſte ihre Vereinigung, ihren eigentlichen Zweck, und ihr urſprüngliches Genie in ihrem eigentlichen Vaterlande verloren hatten; ſo war es auch natürlich, daß die Römer, deren Sitten ſich itzt zu verſchlimmern anfiengen, ſie in dieſen unvollkommnen und verkehrten Zuſtande gerne erborgten und annahmen, worinn ſich dieſe Künſte befanden, als die Griechen von den Römern überwunden waren. Wir wollen daher ihren ganzen Fortgang in Rom vom Anfange bis zu Ende ſchildern; und ſo werden wir finden, daß ſie zuerſt bloßer Zeitvertreib oder doch von ge-

ringem Nutzen geweſen, und hernach ſtufenweiſe ſogar ſchädlich geworden ſind.

In den erſten Zeiten Griechenlandes verfertig'e der Dichter die Melodie zu ſeinen Stücken; bey dem Verfall der griechiſchen Staaten war die Melodie die beſondre Arbeit einer andern Perſon. [a]) Dieſe Trennung behielten auch die Römer bey. Ein natürliches Verfahren von Leuten, welche dieſe Künſte bloß als Werkzeuge des Vergnügens anſahen. Die nothwendige Folge hievon war die allmählige Einführung einer weibiſchen und üppigen Melodie, über welche ſowohl Cicero [b]) als Horaz, [c]) ein jeder zu ſeiner Zeit, Klage führten.

Dieß hatte eine neue und ſchädliche Trennung zur Folge. Der Schauſpieler, welcher in den unverderbten Zeiten von Griechenland oft in dem Staate den erſten Rang hatte, war in Rom gewöhnlich von ſklaviſcher Geburt, und durch die Geſetze von der Freyheit der Bürgerſchaft ausgeſchloſſen. [d])

In der Form der Maske gieng eine ſeltſame Veränderung vor. Denn in der Abſicht, dem Aus-

a) S. oben den VI. Abſchn. Art. 31.

b) CIC. *de Legibus*. L. II. Cap. 15.

c) HORAT. *Epiſt. ad Piſones*, v. 208. ff.

d) LIVIUS *Hiſtor*. L. XXIV. Cap. 24.

Ausdrucke eine Mannichfaltigkeit zu geben, welche nothwendig wurde, da die Fabel ihrer Komödie verwickelter und künſtlicher wurde, ſo bezeichnete man die beyden Seiten mit verſchiedenen Leidenſchaften. „Der Vater, welcher einen Hauptcharakter in der Komödie ausmacht, iſt zuweilen vergnügt, zuweilen zornig; daher hat er eins von ſeinen Augenliedern niedergeſchlagen, das andre empor gehoben, und die Römiſchen Schauſpieler wenden den Zuhörern diejenige Seite von der Maske zu, welche ſeiner gegenwärtigen Geſinnung gemäß iſt.“ e)

In Abſicht auf den Inhalt ihrer Trauerſpiele waren ſie nicht weniger bloße Nachahmer. Denn ob ſie gleich eine Gattung hatten, worinn ihre eignen großen Leute die Helden des Gedichts waren, ſo war doch ſelbſt dieß ihnen nicht eigenthümlich, ſondern es gründete ſich gänzlich auf griechiſche Muſter. Außerdem aber ſehen wir aus dem Horaz, daß die beliebteſten Stücke diejenigen geweſen ſind, deren Inhalt aus Homers Gedichten genommen war. Er ſagt es den Dichtern ſeiner Zeit und ſeines Landes, als eine Regel: „daß es beſſer ſey, die Fabeln der Iliade in tragiſche Scenen zu bringen,

e) QVINTILIAN. *Inſtit.* L. II. c. 11.

gen, als ſich an noch unbearbeitete Sujets zu wagen.“ Eine Stelle, welche den deutlichſten Beweis enthält, daß die Tragödie damals von ihrem höchſten Endzwecke getrennt war, und daß die großen Zwecke dieſes Gedichts, welche demſelben in Griechenland ſo viel Gewalt verſchafften, für das Römiſche Volk gänzlich verloren waren. f)

Da die vornehmſten Abſichten des Trauerſpiels in Rom ſelbſt bey ihrer erſten Einführung ſo wenig bekannt waren, ſo iſt es kein Wunder, daß es ein ſchwacher und unwirkſamer Zeitvertreib wurde; beſonders bey einem Volke, deſſen Sitten itzt einen Charakter annahmen, welcher der Komödie das Uebergewicht geben mußte, ſo wie zu derjenigen Zeit, da Griechenland in Verfall gerieth. Wir ſehen hier alſo die wahre Urſache, warum in dieſem Staate zu aller Zeit die Komödie ſo viel höher geſchätzt wurde, als das Trauerſpiel.

Die

f) HORAT. *A. P.* v. 129. ff.

Reſtius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam ſi proferres ignota indictaque primus.

Man muß dieſe Stelle ſehr mißverſtehen, wenn man ſie ſo, wie der Verf. erklären und anwenden will. Von noch unbearbeiteten Sujets iſt hier gar nicht die Rede, ſondern von der ſchweren Kunſt des Dichters, gewöhnliche und triviale Dinge auf eine neue und edle Art einzukleiden. — Der Ueb.

Die Ode oder die Hymne ſcheint von der Abſicht des allgemeinen Nutzens eben ſo entfernt geweſen zu ſeyn, als das Trauerſpiel. Horaz geſteht oft ſeine Unfähigkeit, in dieſer Gattung etwas Groſſes zu verſuchen. Der allgemeine Charakter ſeiner Oden kömmt ſehr mit ſeiner Denkungsart überein; ſie ſind allezeit ſchön, und ſelten majeſtätiſch. Seine Irreligion ſetzte ihn ſogar auſſer Stand in der höchſten Art der Ode vortreflich zu ſeyn; denn dieſe muß, wie wir oben geſehen, die Religion zum Inhalte haben. Und ob er gleich eine Menge ſchöner Sittenſprüche hat, und häufige Anſpielungen auf Roms damaligen Zuſtand; ſo iſt dieß doch allezeit verſteckt und geringe, gegen die Bewerbungen um die Gnade des Mäcenas und Auguſtus. Mit einem Worte, jenes iſt nur beyläufig; ſchöne und feine Empfindungen, ſchöne Ausdrücke und feine Complimente gegen ſeine Gönner waren offenbar ſein Hauptgegenſtand. g)

Wir

g) Kenner des Horaz werden bald ſehen, wie ſchielend und unrichtig dieſer Charakter iſt, den Hr. B. von ihnen macht. Ich will hier die Rettung dieſes Dichters nicht übernehmen: er iſt ſchon von verſchiednen Gelehrten, und am glücklichſten von Herrn Leſſing, in Abſicht ſeiner Religion und Sitten vertheidigt. — Der Ueb.

Wir kommen auf den Charakter der so berühmten Epischen Poesie der Römer. Ungeachtet der unbeschränkten Lobsprüche, welche man der Aeneis des Virgil ertheilt hat, kann man mit Wahrheit sagen, daß weder der originelle noch der gesetzgeberische Geist des alten Griechenlandes in irgend einem gleichförmigen Glanze in diesem so berühmten Gedichte sichtbar ist. Schön im Ausdrucke, ein Muster in dem Versbau, nachdrücklich in Figuren, majestätisch in Beschreibungen, pathetisch in tragischen Stellen, stark in Zeichnung der Charaktere, vollkommen in allen Eigenschaften vom zweyten Range, welche ein epischer Dichter haben muß; und doch hatte Virgil nicht das alles fassende Genie, welches allein einen großen originellen epischen Plan unternehmen und ausführen kann; und eben so wenig die unabhängige Größe der Seele, welche von der verderblichen Polizey der damaligen Zeiten eingeschränkt wurde, und doch allein ein wirkliches Genie anfeuren kann, alle seine Kräfte zum Besten der allgemeinen Tugend und des menschlichen Geschlechts zu zeigen. Der erste dieser Mängel ist Schuld daran, daß die Aeneide so viel erborgte, übel zusammenhängende, unterbrochene und übel angebrachte Stellen hat. Der zweyte, daß

sich

ſich zwar hier und da der Geiſt einer allgemeinen Geſetzgebung blicken läßt, daß aber die großen Gegenſtände, welche ſich eigentlich auf den Römiſchen Staat bezogen hätten, der Ruhm der Republik, die Thaten ihrer Helden, daß alles dieß in Schatten verhüllt, und nur durch einen Schleyer ſichtbar iſt, da er indeß das ſtärkſte Licht, und die höchſten Farben ſeines Pinſels an die Eitelkeit des herrſchenden Tyrannen verſchwendet hat. [h])

So wie beydes die Ode und das Epiſche Gedicht auf dieſe Art ihren urſprünglichen griechiſchen Charakter verloren hatten, ſo werden wir auch finden, daß die Ableſung derſelben ihrer unedlen Geburt würdig war. Wir haben ſchon oben geſehen, daß in den erſten Zeiten der griechiſchen Staaten ihre Gedichte der umſtehenden Verſammlung vorgeſungen ſind, und daß man dabey

h) Dieß Urtheil vom Virgil kömmt mir ziemlich unbillig vor. Warum iſt Hr. B. hier ſo eigenſinnig, in der Aeneide den geſetzgeberiſchen Geiſt nicht zu finden, den er in der Iliade, vielleicht ſichtbarer, als andre, entdeckt? In Anſehung des Originalgeiſtes mag er Recht haben. Aber darum wohl nicht, wenn er es dem Virgil zum Fehler anrechnet, daß er die Moral in ſeinem Gedichte verſchleyert hat. Iſt das nicht auch in der Iliade geſchehen? Und iſt dieß nicht eben die Einkleidung welche der Epopee eigen iſt, und wodurch ſie ſich von dem Lehrgedichte unterſcheidet? — Der Ueb.

dabey die wichtigſten Zwecke der Religion, Sittenlehre und Politik gehabt hat. In Rom gieng es ſo, wie in den letztern Zeiten in Griechenland: der Geſang wurde bloße Recitation, und jene große Zwecke wurden durch die Eitelkeit und Selbſtliebe des Poeten verſchlungen und aufgeopfert. Daher finden wir, daß ihre beſten Schriftſteller ihr Mißfallen über die Gewohnheit der öffentlichen Ableſung äußern, weil die Schmeicheley itzt die Nahrung eines jeden ableſenden Verſemannes geworden war. Die ganze Thorheit und Ungereimtheit dieſes Gebrauchs, welcher in der That nichts anders, als eine unächte Geburt des alten griechiſchen Singfeſtes war, iſt der Länge nach vom Voſſius beſchrieben, auf den ich mich, der Kürze wegen, berufe. i)

Da die muſikaliſchen Künſte auf dieſe Art getrennt, und von ihrem eigentlichen Zwecke abgelenkt waren, ſo iſt es kein Wunder, daß wir ſo wenig davon hören, daß man ſie je zur Erziehung

i) VOSSIUS *de Imitatione et Recitatione Veterum.* (Amſt. 164⁷. 4.) Cap. VII. VIII. pag. 31. ff. An ſich hatte die Gewohnheit der Römer, ihre Werke vorzuleſen, nichts tadelnswürdiges, und mich dünkt, auch da nicht, wenn man ſie mit der ältern Gewohnheit, die Verſe abzuſingen, zuſammen hält. Aber freylich wurde ſie gemißbraucht. — Der Ueb.

ziehung der Jugend zu irgend einem Zeitpunkte des alten Roms angewandt hat.

So wie im Gegentheil die Sitten und Grundsätze immer zügelloser wurden, und mit ihnen die unordentliche Gewalt und Ueppigkeit in der Regierung; so richtete sich auch das Genie der poetischen und musikalischen Künste darnach. Die Poesie, welche in den Zeiten des alten Griechenlandes die Gefährtinn der Tugend gewesen war, mußte itzt die Dienerinn der Unverschämtheit seyn, und es wurde für ein unschuldiges Geschäffte gehalten, unanständige Verse zu schreiben. [k]) Nun sank die Kunst so tief, daß ein Mann von gesetztem Alter und Ansehen sich geschämt hätte, ein Poet zu heissen. [l]) Die mimischen und musikalischen Künste wurden nicht nur eine unerträgliche Last, sondern hatten auch am Ende einen sehr schädlichen Einfluß in den Staat. Die Aufmerksamkeit, welche man für die mimische Kunst hatte, wurde itzt bis zum Lächerlichen übertrieben. Cicero sagt uns, daß

k) — Castum decet esse Poetam
Ipsum. Versiculos nihil necesse est.
CATULL.

l) Turpe est Senem versus scribere. — Ein Vers, der gar nicht hieher gehört. Der Ueb.

daß die Spieler ſich einige Jahre vorher geübt haben, ehe ſie die Bühne betreten.“ m) Die eigentlichen Schauſpieler ahmten die entarteten griechiſchen nach, und machten des Morgens die Stärke ihrer Stimme allmählig rege, um ſie nicht durch eine zu plötzliche Anſtrengung in Gefahr zu ſetzen.“ n) Sie gurgelten ihre Kehle mit einem eigentlich dazu verfertigten Mittel; und die Arten die Stimme zu regieren und zu verbeſſern, erhielten itzt die Form einer beſondern Wiſſenſchaft.“ o) Kurz, Livius beklagt ſich, „daß ein Vergnügen, welches anfänglich unſchuldig war, itzt ſo unſinnigen Aufwand fodre, daß die reichſten Königreiche, ihn kaum beſtreiten könnten.“ p)

In den ſpätern Zeiten wurde das Unglück noch unleidlicher. Denn itzt wurden die ernſthaften Künſte nur von wenigen getrieben; man hörte nichts, als flüchtige und weibiſche Muſik; der Sänger erhielt den Rang des Philoſophen; die Bücherſäle wurden verſchloſſen; und man war für nichts mehr, als für die Inſtrumente, welche

m) CIC. *de Oratore*. L. I.

n) *Ibid.*

o) PERSIUS *Sat.* I. v. 7.

p) LIVIUS L. VII. am Schluſſe des zweyten Kapitels.

welche die Gebehrden der Schauſpieler auf eine ſchickliche Art begleiten und unterſtützen ſollten. Man ſah bald die Folgen dieſes verderbten Geſchmacks. Denn, nach dem Zeugniſſe Quintilians, hatte die weibiſche und unbeſcheidne Muſik keinen unbeträchtlichen Antheil an der Vernichtung des Wenigen, was noch von dem männlichen Charakter unter ihnen übrig war. q)

Das Uebel wurde noch ärger. Zur Zeit des Nero war die Stadt voll Pantomimen. Jedes Privathaus wurde itzt ein Theater; und Mann und Frau ſtritten um die Wette, wer ſich am glücklichſten die Gunſt der Schauſpieler erwerben könnte. r)

Es giebt eine Zeit, in welcher die Natur ſich Mühe giebt, alle ſchädlichen und böſen Säfte los zu werden. Dieſe Zeit war für Rom itzt gekommen; aber zu ſpäte. Der politiſche Körper erſtarb, und war nicht im Stande, die Krankheit zu überwinden. Die Pantomimen wurden zweymal verjagt, kehrten aber immer

q) QVINTIL. *Inſtit.* L. I. Cap. X.

r) SENECA, *Natural. Quaeſt.* L. VII. Cap. 32. Die Umſchreibung, welche der Verfaſſer von dieſer Stelle macht, übertreibt den Inhalt derſelben ſehr. Seneka ſagt: Privatim urbe tota ſonat pulpitum. In hoc viri, in hoc feminae tripudiant. Mares inter ſe uxoresque contendunt, uter der latus illis. — Der Ueb.

wieder zurück. *) Am Ende brachen die wilden Völker aus Norden in das ſinkende Reich ein. Totila beſtürmte und plünderte Rom; die verderbten Künſte giengen mit der verderbten Stadt zu Grunde, und das vornehmſte Frauenzimmer, welches neulich noch unter der Beute einer bezwangnen Welt geglänzt hatte, bettelten itzt vor ihren eignen Thüren.

Die ausſchweifende Leidenſchaft einiger von ihren letzten Kaiſern für die muſikaliſchen Künſte iſt zu bekannt um eine ausführliche Beſchreibung zu bedürfen. Dieſe Kaiſer waren von der ſchlechteſten und lieberlichſten Gemüthsart. Unſer Verſuch ſoll keine Erzählung von Vorfällen, ſondern eine Unterſuchung der Urſachen ſeyn, welche dieſelben veranlaßten. Hier findet ſich alſo ein Umſtand, welcher unſre Aufmerkſamkeit verdient. Wir haben oben geſehen, daß die erſten Geſetzgeber auf die muſikaliſchen Künſte ſehr viel Aufmerkſamkeit wandten, und itzt finden wir, daß die verworfenen Regenten eines in Verfall gerathenen Reichs ſie eben

*) TACITVS *Annal.* Lib. XIII. Cap. 25. Lib. XIV. Cap. 20. 21. In beyden Stellen meldet Tacitus bloß, daß man Vorſchläge gethan habe die Spiele, und eine beſtändige Schaubühne abzuſchaffen, aber nicht damit durchgedrungen ſey. Der Ueb.

eben so begierig aufnehmen. Sollte dieser Widerspruch nicht einen von den Grundsätzen umstürzen, welchen wir festzusetzen gesucht haben? Er bestätigt dieselbe vielmehr. Denn in beyden Fällen brauchte man die Musik zur Befriedigung der Absichten oder der herrschenden Leidenschaften, welche die Regenten hatten. Die rechtschaffenen Gesetzgeber der ersten Zeiten brauchten sie zum allgemeinen Besten; die lasterhaften Kaiser zu den Absichten ihrer Ausgelassenheit. Bey den erstern wurde sie durch einen rechtmäßigen Gebrauch ein Werkzeug zur Einrichtung eines Staats; bey den letztern machte sie durch eine verkehrte Anwendung die Stützen des Reichs zittern. Orpheus zog durch seine Leyer und Gesänge die Wilden vom Diebstahl, Mord und Ehebruch ab; Nero beraubte die Vornehmsten ihrer Güter, um seine Tonkünstler mit Reichthum zu überhäufen, und unter dem erzwungnen Zurufe eines verderbten Schauplatzes schändete er eine Vestalinn auf der Bühne. *)

*) Von dieser dem Nero beygelegten Schandthat finde ich unter diesen Umständen weder beym Tacitus, noch Sueton einige Meldung. Daß indeß Nero sich auf der öffentlichen Schaubühne gezeigt hat, ist bekannt. Sueton meldet uns auch, im Leben dieses Kaisers,

Zwölfter Abſchnitt.

Von dem Zuſtande und der Trennung der Muſik und Poeſie bey den geſitteten europäiſchen Völkern in den folgenden Zeiten.

Auf dieſe Art waren die poetiſchen und muſikaliſchen Künſte mit dem römiſchen Reiche zugleich in Verfall gerathen. — Jedoch diejenigen Menſchen, welche ſich aus dem Verderbniſſe der Schwelgerey, Ausſchweifung und Räuberey wieder erheben, ſind von andrer Denkungsart, als diejenigen, bey denen die Natur bloß aus der Barbarey zur geſitteten Lebensart übergeht. Wir haben den natürlichen Fortgang dieſer Künſte bey dieſen letztern beſchrieben; bey den erſtern hingegen kann nichts gewiſſes und beſtehendes feſtgeſetzt werden. Die Abſichten, Sitten, Grundſätze und Leidenſchaften eines wilden Eroberers und eines verderbten Volks wirken in einander, und veranlaſſen eine ſolche Menge unähnlicher und widerſprechender Urſa-

Kaiſers, Cap. XII, daß er die Veſtalinnen zu den Kampfſpielen mit eingeladen, und C[illegible] XVII, daß er eine Veſtalinn, Namens Rubria, geſchändet habe. — Der Ueb.

Ursachen, daß man ihren Wirkungen nach auf einen bloßen Zufall und eine bloße Glücksveränderung schließen sollte.

Doch der merkwürdigste Umstand ist der, daß sich zu einer solchen Zeit alle natürliche Anlage und Stof der musikalischen Künste verliert. Es verliert sich gewöhnlich alle Religion, Staatskunst und Sittenlehre bey dem allgemeinen Verderben. Ein erhitztes Kriegsheer gehorcht einem wilden Eroberer; sie haben ihr Vaterland verlassen, um in ein fremdes Land einzufallen, und haben gewöhnlich die Laster der Wilden, aber nicht ihre Tugenden, an sich.

Daher konnten sich die musikalischen Künste aus den Trümmern des römischen Reichs nicht empor heben; sie stützten sich auf nichts, als auf den unwirksamen Grund einer bloßen Nachahmung. Es fehlte ihnen an der angebornen Stärke und Lebhaftigkeit, welche ihnen in dem alten Griechenlande ein so freyes und völliges Wachsthum gegeben hatte.

Dieß war also die Geburt der neuern Poesie und Musik in Europa; eine zufällige Frucht der verfallnen römischen Künste, welche selbst nichts mehr als einseitige Nachahmungen der Griechen, in der Zeit ihrer Trennung und Abnahme, gewesen waren. Es ist daher kein Wunder, wenn

die neuere Nachbildung noch ſchlechter iſt, nicht nur als das Original, ſondern auch ſchlechter, als die erſte Copie.

Dieß vorausgeſetzt, könnten wir hier vielleicht unſre Unterſuchung ſchließen, und die fernere Nachforſchung dem Nachdenken und Urtheile eines Jeden überlaſſen. Um aber den Leſer ſo viel möglich über eine Materie zu befriedigen, welche bey einigen die Neugierde kann erregt haben, ſo wollen wir den Urſprung und Fortgang dieſer Künſte in ihren vornehmſten Aeußerungen entwerfen, ſo fern ſie mit einander in einigem Verhältniſſe ſtehen.

Ehe noch das Römiſche Reich in Verfall gerieth, bemüheten ſich die Regenten deſſelben auf alle nur mögliche Art, die einheimiſche Muſik der wilden Völker, welche ſie bezwangen, auszurotten. Dieſe Nachricht geben uns Julius Cäſar, Ammianus Marcellinus und Sueton:us [a]) Es war dieſes Staatsklugheit. Denn da ihre Geſänge, ſo wie bey den alten Griechen, ihr Religions- und Staatsſyſtem enthielten, ſo konnte nichts ſo geſchickt ſeyn, die Gemüther dieſer wilden Völker zu bezwingen,

a) Siehe unten Abſchnitt XIII.

gen, als die Verbannung oder Abschaffung ihrer Barden und Druiden. Wir haben schon gesehen, daß Eduard der Erste in Wales eben dieß that, und zwar aus einerley Gründen.

Bey der Wiederherstellung der Wissenschaften trennte man die drey größern Gattungen der Poesie in vielen Fällen natürlicher Weise von der Musik. Denn die Griechischen und Römischen Dichter waren die einzigen bewährten Muster, und konnten von Niemand anders, als von Schülern gelesen und nachgeahmt werden. So konnte die Kunst, welche bey den alten Griechen die unmittelbare Folge einer natürlichen Begeisterung gewesen, und von einer natürlichen und schicklichen Melodie unterstützt, von dem entzückten Barden dem Volke war überliefert worden, die konnte itzt nur von einigen wenigen Unbeträchtlichen getrieben und erhalten werden, welche sich mit nichts als einer tiefsinnigen Gelehrsamkeit beschäfftigten, die Gewalt der Musik oft gar nicht, und die Welt und Gesellschaft sehr wenig kannten. — Daher konnte der Epische Dichter, dem es auch die Sitten seiner Zeit verboten, nicht länger bey öffentlichen Versammlungen mit seiner Leyer und im festlichen Gewande erscheinen, die horchende Versammlung mit seinen gesetzgebenden Lie-

dern zu bezaubern; ſondern in ſeinem Studierzimmer eingeſchloſſen, und mit ernſter Miene brachte er ſeine Begeiſterungen in geſchriebene Verſe, um Vergnügen, Bewunderung und Nutzen zu ſchaffen. — Dieß wäre noch hingegangen; denn einige von den allgemeinen Zwecken dieſer ruhigern Gattung kann man durch häuslichen Fleiß erhalten. Allein das ſchlimmſte war, daß ſelbſt die Tragödie und die Ode, deren Endzweck es iſt, die Seele durch Schrecken, Mitleid, oder Freude zu erſchüttern, durch eine theatraliſche Vorſtellung u) und die Ge-

u) Es iſt die Lieblingsidee einiger Leute geworden, die theatraliſche Vorſtellung des Trauerſpiels als eine Sache zu verſchreyen, welche der Ruhmbegierde eines Dichters nicht würdig wäre. Vielleicht hat die tragiſche Muſe dieſer Leute insgeheim an die Thüren des Schauplatzes gepocht, und keinen Eingang gefunden; das wollen wir hier nicht unterſuchen. Wir wollen nur zeigen, aus welchem Grunde die theatraliſche Vorſtellung einen weſentlichen Theil des Trauerſpiels ausmacht, und daß dieſe Dichtungsart ohne dieſelbe unvollkommen iſt.

Das Epiſche Gedicht ahmt nicht bloß Handlungen, Begebenheiten, Charaktere und Leidenſchaften nach; es entwirft auch zugleich ihre vornehmſten äußeren begleitenden Umſtände des Orts, der Perſon, der Stimme, der Geſichtsbildung, der Stellung oder Gebehrden. Und hiedurch entſteht eine völlige und vollkommne Nachahmung. In dem dramatiſchen oder

Gewalt der Musik, daß selbst diese in manchen Fällen, und zu verschiednen Zeiten von ihren Hülfskünsten losgerissen, und der matte Zeitvertreib des Studierzimmers wurden. Denn da sie oft von eingezognen und grübelnden Leuten gemacht wurden, welche mit den Kräften der menschlichen Seele unbekannt waren, und bloß auf die äußere Form und den poetischen Schmuck des Griechischen Drama sahen; so war es ihre Eitelkeit, recht dunkel und geheimnißvoll zu schreiben, bloße Phantasie in die Stelle der Leidenschaft zu setzen, in einer kalten Schreibart den Plan zu machen und zu schreiben, so weit von der Natur entfernt, daß er einer lebendigen Vorstellung unfähig war; mit einem Wor-

oder tragischen Gedichte kann wenig von dieser letzten Art Statt finden, ohne die Wahrscheinlichkeit und den Eindruck des Dialogs zu verletzen. Aus diesem Grunde wird die Beschreibung dieser äußern Nebenumstände nothwendig der Ausführung des Schauspielers überlassen, der in diesen Stücken das Amt des Dichters übernimmt, und ein wirklicher Nachahmer ist. Daher hat ein dramatisches Gedicht, das bloß geschrieben, nicht vorgestellt wird, in Ansehung der Nachahmung einen beträchtlichen Mangel, und ist folglich eine wesentlich unvollkommne Dichtungsart. — Aristoteles hat diesen beträchtlichen Unterschied zwischen der Epopee und dem Trauerspiele in seiner Vergleichung dieser beyden Gattungen übersetzen. *Poet.* c. XXVI.

Worte, Trauerſpiele zu machen, die nicht vorgeſtellt, und Oden, die nicht geſungen werden können.

Dieſer falſche Geſchmack im Odenſchreiben iſt in England ſo ſehr eingeriſſen, daß man eine Ode von ächtem Charakter, zum Unterſchied, eine muſikaliſche Ode (Ode for Muſic) nennet. Von dieſer Art haben wir zwey ſehr berühmte Stücke von Dryden und Pope, wovon wir weiter unten weitläuftiger reden werden.

Da die neuere Poeſie auf dieſe Art oft zur Muſik ungeſchickt wurde, ſo wurde die Trennung aus einer beſondern Urſache noch mehr beſtätigt, und die Muſik wurde dagegen oft zur Poeſie ungeſchickt. Nachdem viel Jahrhunderte in Finſterniß vorbeygegangen waren, ſtand Guido auf, und erfand mit einer Stärke des Genies, worinn er alle ſeine Vorgänger übertraf, die Kunſt des Contrapunkts, oder der vielſtimmigen Setzart. Allein eben dieſer Umſtand, welcher in der Muſik eine beträchtliche Verbeſſerung zu verſprechen ſchien, trug nicht wenig dazu bey, ihre Losreiſſung von der Poeſie vollends auszuführen. Denn da itzt die Inſtrumentalmuſik eine neue und reizende Geſtalt

ſtalt angenommen hatte, und durch die Grundſätze einer zuſammengeſetzten und mannichfaltigen Harmonie veredelt war, ſo führte man ſie als eine eigne vollſtändige Gattung ein, die von der Poeſie oder vom Geſange unabhängig wäre. Dieß gab ihr eine künſtliche und ausgearbeitete Wendung. Der Compouiſt dachte nur auf neue Harmonie, Diſſonanzen, Auflöſungen, Fugen und Canons, und brüſtete ſich, wie der Dichter, mit einer prahleriſchen Ausübung der Kunſt, mit Hintanſetzung des Ausdrucks und des wahren Pathos. Und ſo war die neue Muſik bey ihrem erſten Urſprung auf gewiſſe Weiſe von der Poeſie, Geſetzgebung und Sittenlehre losgeriſſen.

Dieſe Urſachen machen den gegenwärtigen Zuſtand der beyden verſchwiſterten Künſte begreiflich genug, in jedem Falle ihrer gänzlichen Trennung. Itzt wollen wir ſie in denjenigen Umſtänden betrachten, worinn ihre Vereinigung zwar noch gewiſſermaßen beybehalten iſt, aber doch auf eine unſchickliche und unfruchtbare Art.

Die vier verſchiednen Formen, unter welchen dieſe zwo Künſte noch itzt in einer unvollkommnen Verbindung ſtehen, ſind: 1) Die

gewöhnlichen Lieder oder Canzonetten. 2) Die Oper oder das Drama fürs Theater. 3) Das Anthem, oder die Motette für die Kirche. 4) Das Oratorium, oder geiſtliche Drama.

I. Das gewöhnliche Lied oder die Canzonette verlohr ſeine urſprüngliche Würde, welche es bey den alten Griechen hatte, aus zwo augenſcheinlichen Urſachen. Zuerſt hinderte die Trennung der Muſik und Poeſie, von ihren wichtigen Abſichten und von einander, natürlicher Weiſe die neuen Dichter und Tonkünſtler, dieſe Gattung als eine ſolche zu betrachten, die ihrer Aufmerkſamkeit ſehr würdig wäre. Da zweytens die edlere Anwendung des Liedes aufgegeben und verlohren war, ſo iſt es kein Wunder, daß Leute von höherm Range und edler Denkungsart ſich mit der Verfertigung deſſelben nicht einließen, wenn ſie gleich dazu geſchickt waren, weil ſie es für zu geringe und ihrer unwürdig hielten. Daher iſt es geſchehen, daß dieſe Dichtungsart ſchwerlich jemals Sachen betreffen wird, welche die Religion, den Staat oder die Sitten angehen; es müßte denn zum Scherze ſeyn. w) Und deswegen iſt

w) Dieſe Anmerkung leidet einige Ausnahmen, die aber vornämlich bey dem gemeinen Manne Statt ha-

iſt gewöhnlich Liebe und Wein der herrſchende Inhalt des Liedes. Die Franzoſen und Engländer haben beyde dieſen Inhalt gewählt. Ihre Trinklieder, (bey jenen Chanſons à boire, und bey dieſen drinking Catches,) ſind mehr Beweiſe ihrer Schwelgerey als ihres Geſchmacks; indeß verrathen ſie den verſchiedenen Charakter beyder Nationen deutlich genug. Man könnte vielleicht eine ähnliche Anmerkung über ihre verliebten Lieder machen; jedoch mit der Ausnahme, daß Purcel uns in Einem Liede von dieſer Art eins von den ſchönſten und mannichfaltigſten Stücken des muſikaliſchen Ausdrucks, welche je geſetzt ſind, hinterlaſſen hat. x) Und man muß auch den itzigen Zeiten die Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, daß dieſe Liedergattung in England itzt um ein gutes Theil von ihrer ehemaligen Zügelloſigkeit zurückgekommen iſt. Die Italiäner und Schottländer haben beſonders die Liebe zum Inhalte

des

haben, bey dem die Balladen und Lieder gewöhnlich ihre moraliſche und politiſche Anwendung behalten.

x) Das Lied: From roſy Bowers, *etc.* — Man findet es auch in RAMSAY'S *Tea-Table Miſcellany, or a Collection of choice ſongs.* (Edinb. 1760. 8.) pag. 156.

des Liedes gemacht. In Anſehung der Poeſie ſind die Italiäniſchen Canzonetten ſchöner geſchrieben, als die Schottiſchen, wiewohl ſie weniger Natur und Leidenſchaft haben. In der Muſik der Italiäniſchen Canzonetten iſt wenig Abwechſelung; ſie ermüden ſogleich durch die Einförmigkeit ihres Ausdrucks. Die Schottiſchen Melodien ſind vielleicht die beſten Muſter eines ungekünſtelten und pathetiſchen muſikaliſchen Ausdrucks, welchen man nur in dem ganzen Umfange der Kunſt finden kann. Einige darunter ſollen von David Rizzio in die Muſik geſetzt ſeyn, welcher die Italiäniſche Regelmäßigkeit und Schönheit des Geſanges in die urſprüngliche wilde und pathetiſche Manier der Schottländer gebracht haben ſoll. Dieſe Nachricht iſt wahrſcheinlich. Denn die Schottländiſchen Melodien ſind von zwiefacher Art, und leicht von einander zu unterſcheiden; einige ſind regelmäßig, und nach den Regeln des Contrapunkts, andre wild und unbeſchränkt, und vertragen nicht leicht die Begleitung eines Baſſes. Die erſtern ſind vielleicht vom Rizzio geſetzt oder verbeſſert; die letztern aber haben an Stärke des Ausdrucks und des Pathos gemeiniglich den Vorzug. Ein Umſtand, welcher

zum

zum Beweise dient, wie wenig die Regeln des neuern Contrapunkts mit der Gewalt der Musik gemein haben. y)

II. Der Zustand der Oper verdient eine genauere Erläuterung. In dieser Absicht müssen wir ihren Ursprung aufsuchen, welcher gröstentheils sehr versteckt ist. Riccoboni ist der Meynung, daß die erste jemals vorgestellte Oper diejenige gewesen ist, welche der Doge und der Senat von Venedig zu Ehren Heinrichs

y) Hr. B. sollte gegen seine Nation billiger seyn. Ich glaube, daß nicht leicht eine andre so viel schöne Stücke in der Liedergattung besitzt, besonders aus der vorigen Zeit; und der Inhalt der mehresten ist auch in Absicht auf die Sitten untadelhaft. Ich darf den Leser nur auf die oben gedachte Sammlung des Ramsay, und auf die noch schönere Sammlung alter Romanzen und Balladen verweisen, welche vor wenig Jahren unter der Aufschrift: *Reliques of ancient Poetry* in drey Bänden herausgekommen ist. — Der Schluß, den Hr. B. zuletzt auf die Unwirksamkeit des Contrapunkts macht, ist offenbar zu übereilt. In der Musik eines Liedes ist derselbe ohne Zweifel am unrechten Orte; der eigenthümliche Charakter der Liedermelodie ist Leichtigkeit und Simplicität: hier wird er also eine widrige Wirkung thun. Aber in grossern Stücken, Chören und Kirchensachen behält er immer einen grossen Werth, und beschäftigt gewiß nicht bloß den Verstand, sondern auch das Herz. — Der Ueb.

III Königs von Frankreich im Jahre 1574 aufführen ließen [z]) — Allein dieſe Nachricht iſt nicht gegründet genug; denn Sulpitio, ein Italiäner, redet von dem muſikaliſchen Drama, als einer in Italien bekannten Ergötzlichkeit, im Jahr 1490. [a])

Die Geſchichte ſetzt den Urſprung der Oper nicht weiter zurück. Allein ein Umſtand, deſſen Sulpitio, der ein Gelehrter war, erwähnt, kann uns vielleicht auf ihren wahren Urſprung bringen. Einige halten ihn für den Erfinder des muſikaliſchen Drama; er geſteht aber ſelbſt aufrichtig, daß er es nur wieder in Gang gebracht habe. [b]) Wir haben oben geſehen, daß die

z) Riccoboni, vermuthlich in ſeinen *Reflexions ſur les differens Theatres de l'Europe.* (Par. 1738. 8.) Denn in ſeiner *Hiſtoire du Theatre Italien* finde ich nichts davon. Der Ueb.

a) MENETRIER *des Repreſentations en Muſique.* — Die erſte Oper in Venedig, wovon man Nachricht findet, war komiſch, und heißt La verità ramingo, die ſchon im Jahre 1485 geſpielt iſt. S. Marpurgs hiſtoriſch-kritiſche Beyträge zur Aufnahme der Muſik. Band II. S. 426. Zu Rom wurde unter Sixtus IV auf Veranſtaltung des Sulpitio ein muſikaliſches Drama, die Bekehrung Pauli, im Jahre 1480 aufgeführt. Siehe BOURDELOT *Hiſtoire de la Muſique.* T. I. pag. 256. — Der Ueberſ.

b) S. eben die Abhandlung des Menestrier.

die Tragödie der alten Griechen von der Musik begleitet wurde, und daß man in Rom eben diese Verbindung erborgte und beybehielt. Wenn wir also annehmen, was sehr wahrscheinlich ist, daß die Form des alten Trauerspiels in irgend einer entlegenen Gegend von Italien noch beybehalten sey, die von den Barbaren nie erobert ist; so erhalten wir einen sehr guten Grund von dem Ursprunge der neuen Oper, welche so viel vergebene Untersuchungen veranlaßt hat. *)

Da Venedig derjenige Ort war, wo die Oper zuerst mit einigem Glanze erschien, so ist es höchst wahrscheinlich, daß daselbst die alte Tragödie im Verborgnen geruht hat, so lange die Verfinsterung der barbarischen Zeiten dauerte. Denn während der Zeit, daß der übrige Theil von Italien von den nordischen Völkern überschwemmt war, wurde allein Venedig durch seine Seen und Moräste vor ihren Ueberfällen geschützt. Daher sehen wir aus der Geschichte,

*) Man sieht bald, warum der Verf. diese sehr schwache Hypothese wahrscheinlich zu machen suchet. Die Entstehung der Oper scheint ihm ein Verlag der Musik und Poesie zu seyn. Wäre sie nun ein Ueberbleibsel der alten romischen Tragödie, bey der er die musikalische Deklamation für abgeschmackt erklärt hat, so folgte dieß von selbst. — Der Ueb.

daß das Volk aus allen Gegenden Italiens sich nach Venedig gesammelt hat. Daher erhielt sich selbst die Form ihrer Republik dreyzehnhundert Jahre hindurch. Und wegen dieser Hoffnung der Sicherheit war es natürlich, daß die hülflosen Künste in dieser Stadt vor der Wuth und Unwissenheit eines wilden Eroberers eine Zuflucht suchten.

Es kommen noch andre Umstände hinzu, diese Meynung zu bestärken. Das Carneval erschien in Venedig zuerst in vollem Glanze, und erhält sich daselbst noch darinn mehr, als irgendwo in Italien. Nun aber ist das Carneval in vielen Stücken beynahe eine Nachahmung der alten Saturnalien in Rom.

In der Venetianischen Komödie trägt der Schauspieler eine Maske. Eine sehr sichtbare Nachahmung, oder vielmehr Fortsetzung der alten Römischen Gewohnheit.

Daß die neue Oper nichts weiter ist, als eine Wiederherstellung des alten Römischen Trauerspiels, und nicht eine neuerfundene Gattung, wird sich noch deutlicher zeigen, wenn wir bedenken, daß sie eine ganz unnatürliche Vorstellung ist, welche gänzlich mit den neuern Sitten

und Gewohnheiten streitet. Wir haben gesehen, auf welche Art die natürliche Verbindung der Poesie und Musik bey den Wilden entsteht, und wie diese Verbindung in dem natürlichen Laufe der Dinge die Tragödie hervorbringt. Hieraus haben wir die musikalischen Trauerspiele der alten Griechen hergeleitet; allein in Rom entstanden sie, wie wir gesehen haben, bloß aus Nachahmung. Es konnte auch nicht anders seyn, indem es den Römern an dem ersten Grundstofe fehlte, woraus die musikalischen Trauerspiele bey den Griechen entstanden. Eben dieß gilt auch in Ansehung der neuen Oper. Sie entstand zu einer Zeit, als der allgemeine Zustand der Sitten in Europa sie natürlicher Weise nicht veranlassen konnte. Wäre sie die Frucht der Natur gewesen, so würde sie sich weiter ins Allgemeine verbreitet haben. Sie entstand in eben der Stadt, wo sie am wahrscheinlichsten kann versteckt geblieben seyn; in einer Stadt, deren übrige Ergötzlichkeiten augenscheinlich von den alten Römischen erborgt sind. Und wenn wir zu diesen Gründen noch die Anmerkung hinzusetzen, daß der Inhalt der allerersten Opern aus den Fabeln des alten Griechenlandes und Roms genommen

war, d) und nicht aus den Begebenheiten oder Vorfällen der damaligen Zeit; und ferner, daß ſie ihrer Form nach genaue Nachbildungen des alten Drama waren: ſo folgt aus allen dieſen Beweiſen beynahe erweislich, daß die Italiäniſche Oper bloß die Wiederherſtellung des alten Römiſchen Trauerſpiels iſt. e)

Iſt dieß der Urſprung der neuen Oper, ſo iſt es kein Wunder, daß ſie die Unvollkommenheit ihrer Mutter an ſich hat. Denn wir haben geſehen, daß die römiſche Tragödie niemals ihre gehörigen Wirkungen, als geſetzgeberiſch betrachtet, gehabt hat, indem ſie ſchon vor ihrer Ankunft aus Griechenland von ihren wichtigen Zwecken getrennt war. Da ſie alſo gleich bey

d) Der Inhalt der erſten Opern war Apoll und Daphne, Orpheus und Eurydice, Alceſtis und Atys: die letztere wird auf dem Titelblatte der älteſten Ausgabe eine muſikaliſche Tragödie genannt. Der Verf. — Die letzte Anmerkung beweiſt nichts; bey den Franzoſen iſt die Aufſchrift der Opern, Tragedie en Muſique, allemal gebräuchlich geweſen. Der Ueb.

e) Dieſe Umſtände beweiſen nicht nur, daß die neue Oper eine Wiederherſtellung des alten Römiſchen Trauerſpiels iſt; ſie leiten uns auch auf eine wahrſcheinliche Muthmaßung über die abgeſchaffene Recitirung der Römiſchen Trauerſpiele, daß ſie nämlich mit dem neuern Recitativ einige Aehnlichkeit gehabt haben. Der Verf. — Hierinn hat der Verf. wohl nicht Unrecht. Man kann darüber die Abhandlung des Grimarest vom Recitativ vergleichen. Der Ueb.

bey ihrer ersten Aufnahme in Rom eine bloße Zeitverkürzung geworden war, und da wir gesehen haben, daß die Tragödie in ihrem Charakter immer tiefer sank, bis sie am Ende nichts mehr war, als eine Art von Unterlage und Anleitung, wornach die Schauspieler ihre Geschicklichkeit im Singen und in den Gebehrden zeigten; so war es ganz natürlich, daß sie wieder in eben der kraftlosen und weibischen Gestalt vom neuen entstand.

Aus diesen Ursachen können wir also alle die verschiednen Gestalten der neuen Oper herleiten, so unnatürlich und verunstaltet sie auch scheinen mögen. Das Gedicht, die Musik und die Ausführung, wie sie itzt mit einander in Verbindung stehen, sind die offenbaren Wirkungen dieses unächten Ursprunges.

Zuerst, daß man den Inhalt des Gedichts, selbst bey ihrer ersten Erscheinung, von Zeiten und Ländern hernahm, welche wenig interessirten, und Götter, Wunder und himmlische Maschinen einführte, an welche weder der Poet noch seine Zuhörer glaubten, das konnte bloß die Wirkung eines blinden Grundsatzes der Nachahmung seyn, wobey man nur das Vergnügen zum Endzweck hatte. — Die eingeführte Trennung der Dichtkunst und Tonkunst hatte

ähnliche Wirkungen. Denn der Dichter welcher allein in ſeiner Sphäre zu glänzen ſuchte, ſah gewöhnlich mehr auf lebhafte Bilder, als auf das Rührende. Denn ſonſt wurde er, an ſtatt der Vornehmſte zu ſeyn, dem Tonkünſtler untergeordnet; und daraus entſtand nun eine wunderſame Art von Gedicht, die bloß dazu diente, die Kunſt des Tonkünſtlers zu zeigen, und nach und nach ein bloßes Paſticio wurde. *)

Zum andern: eben dieſe Urſachen erklären uns alle Ungereimtheiten der Muſik. — Das Recitativ, oder eine beſtändige muſikaliſche Begleitung bey den deklamatoriſchen Theilen hat ſo wenig Uebereinſtimmung mit den neuern Gebräuchen, daß ein unpartheyiſcher Kunſtrichter ſich genöthigt ſah, folgende Kritik darüber zu machen: „Ich bitte die Erfinder des muſikaliſchen Trauerſpiels um Verzeihung, eine Dichtungsart, die eben ſo lächerlich, als neu iſt. — Iſt irgend was auf der Welt, das der tragiſchen Aktion zuwider läuft, ſo iſt es das Singen.

*) Der Reichthum der heidniſchen Fabellehre und der ältern Geſchichte ſcheint eine weit natürlichere Urſache dieſes Umſtandes zu ſeyn. Beyde vertragen ſich am beſten ſowohl mit dem Wunderbaren, als mit der Pracht, welche die Oper fodert. — Der Ueb.

gen. — Die Oper ist das Groteske der Poesie; und desto unerträglicher, da man dieselbe für ein regelmäßiges Werk ausgeben will." f) Wenn wir nun mit Dacier die Oper als eine neue Erfindung ansehen, so kann man freylich von dem Umstande, daß dabey eine beständige musikalische Begleitung ist, keinen vernünftigen Grund angeben; wenn wir sie aber als eine bloße Nachahmung oder Fortsetzung des alten römischen Trauerspiels betrachten, und dieses zu seiner wahren Quelle zurück leiten, zu dem griechischen Drama, und diesem wieder bis zu seinem Ursprunge, dem musikalischen Feste der Wilden nachgehen, so sehen wir bald, wie natürlich diese beyden äußersten Abweichungen zu vereinigen sind, und daß die rohe Melodie und der Gesang der ungebildeten Griechen nach und nach in die Verfeinerungen der neuen Oper übergegangen ist. — Wie ferner die Trennung der Kunst des Dichters von der Kunst des Tonkünstlers eine uneigentliche Poesie hervorbrachte;

f) DACIER. *Remarques sur Aristote.* p. 85. — Man hört hier sehr bald den unbeschränkten Lobredner des Alterthums auf Kosten der Neuern. Warum scheint ihm denn nicht auch die notirte Deklamation des alten Trauerspiels lächerlich zu seyn, und der tragischen Aktion zuwider zu laufen? Dacier ist wohl der unpartheyische Kunstrichter nicht, für den ihn der Vers. hält. — Der Ueb.

ſo veranlaßte die Trennung des Amts eines Tonkünſtlers von dem Amte des Dichters eine uneigentliche und gefühlloſe Muſik. Denn da der Componiſt bloß zu glänzen ſucht, ſo trennt er gewöhnlich ſeine Muſik von der Poeſie auf eine unbedeutende Art, und ſetzt entweder eine zierliche und feine, oder eine bloß populäre Muſik, mit Hintanſetzung des wahren muſikaliſchen Ausdrucks. Daher hat auch das Da Capo ſeinen natürlichen Urſprung; eine Gewohnheit, welche den Zuhörer ermüden, und ekel machen muß, wenn er in der Abſicht kömmt, um von der tragiſchen Handlung gerührt zu werden, oder in irgend einer andern, als der Abſicht, den Sänger zu bewundern. ff)

Wir

ff) Das Da Capo, welches in den neuern Opern ſo ungereimt iſt, war in den ältern Opern nicht gebräuchlich. Selbſt Colonna, welcher ungefähr in der Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts lebte, gebrauchte es nicht, wie man in einer ſeiner Opern ſieht, welche in Beloana 1688 aufgeführt iſt. Hingegen in einer Oper des ältern Scarlatti, *La Teodora* betitelt, und im J. 1693. geſetzt, findet man das Da Capo, wiewohl nicht in allen Arien. Nach dieſer Zeit ſcheint der Gebrauch deſſelben allgemein geworden zu ſeyn; denn in einer Oper von Gaſparini, *Il Tartaro nella China*, welche im J. 1715 verfertigt iſt, findet man das Da Capo in jeder Arie. Der Verf. — Die Empfindung der muſikaliſchen Kenner widerſpricht dem Urtheile des Verfaſſers auch in dieſem Umſtande. Das Da Capo iſt, an ſeinem rechten Orte, allemal eine muſikaliſche Schönheit; man kann die Gründe davon

Wir ſehen drittens auf die Ausführung der Oper. — Die theatraliſche Vorſtellung iſt von eben der Art, wie die Poeſie und Muſik. Denn da man ſie von ihrem erſten Urſprunge an als ein Schauſpiel angeſehen hat, das mehr Erſtaunen erregen, als rühren ſoll, ſo iſt ſie leichtſinnig, flüchtig und unnatürlich. Man ſieht die Sänger, ſo wie den Dichter und Tonkünſtler bloß als Gegenſtände der Zeitverkürzung an; und es iſt daher kein Wunder, wenn ihr Ehrgeitz ſelten weiter geht, als bey der Ausführung viele Kunſt zu zeigen. — Dieſen Grundſätzen zufolge gab man den Caſtraten alle Arten von Charakteren, der Natur und Wahrſcheinlichkeit zum Trotze; und noch immer ſtellen ſie Helden und Staatsmänner, Krieger und Weiber vor. — Der künſtliche Schluß oder die

davon in dem ſchönen Buche des Herrn Krauſe, von der muſikal. Poeſie, nachſehen. Eben die Wiederkehr des Gedankens, welche uns in der Poeſie oft ſo angenehm iſt, gefällt auch in der Muſik. Mattheſon glaubt daher die Spur dieſer Gewohnheit ſchon in den Pſalmen zu finden, deren er eine ziemliche Anzahl in ſeinem vollkommnen Capellmeiſter S. 129. anführt. Uebrigens fodert allerdings der Gebrauch des Da Capo eine gehörige Einſchränkung; zuweilen wird es ganz unſchicklich, und da ſollte es von dem Componiſten gänzlich aufgegeben werden. In komiſchen Opern pflegen die Italiäner es mit ſehr gutem Erfolge gar nicht zu brauchen. Der Ueb.

die Cadenz entſtand natürlicher Weiſe auf eben die Art, aus einer gänzlichen Vernachläßigung des Inhalts und des Ausdrucks, und aus einer bloßen Aufmerkſamkeit auf die Ausführung. — Das häufige Encore oder das Verlangen, einige Arien noch einmal zu hören, wurde durch eben die Urſachen veranlaßt. Die Zuhörer verlangen niemals die Wiederholung einer pathetiſchen Stelle im Trauerſpiele, wenn ſie auch noch ſo ſchön geſagt iſt, weil ſie ihre Aufmerkſamkeit auf den Inhalt des Stücks gerichtet haben. *) Wenn alſo die Zuhörer durch den Inhalt einer Oper in Leidenſchaft geſetzt wären, und an der Handlung des Gedichts Antheil nähmen, ſo würde das Encore, anſtatt wünſchenswerth zu ſeyn, einem Jeden ekelhaft werden. Da man aber das Ganze bloß als eine muſikaliſche Unterhaltung anſieht, und die tragiſche Aktion gewöhnlich dabey vergißt, ſo wurde die künſtliche Ausführung einer Arie natürlicher Weiſe ein Hauptgegenſtand der Bewunderung, und die Wiederholung deſſelben ein Hauptgegenſtand des Verlangens.

Auf

*) Ich denke, daß wenigſtens die Geſchichte des franzöſiſchen Theaters dieſer Bemerkung widerſprechen wird. Der Ueb.

Auf diese Art scheint die ganze neuere Oper nach ihren wahren Grundsätzen, worauf sie beruht, erklärt zu seyn. Und daher sind der Inhalt, die Musik, die Aktion, die Kleidung, die Vorstellung, Verzierungen und Maschinen ein so schimmerndes Ganze von nichtsbedeutenden und unwahrscheinlichen Ungereimtheiten, daß der tragische Eindruck dadurch überladen und erstickt wird. Es ist auch nicht möglich, daß ein unpartheyischer und vernünftiger Zuschauer an der dramatischen Vorstellung Antheil nehmen, oder durch ein schlecht erdichtetes Unglück gerührt werden kann. *)

Man

*) Der Eifer des Herrn Brown wider die Oper verdient keine weitläuftige Widerlegung. Es ist ohnedieß schon so viel für dieß Schauspiel geschrieben, daß ich derselben mich nicht unterziehen dürfte. Dahin gehört auch des Herrn Ramlers Vertheidigung der Oper im zweyten Bande der Marpurgischen Beyträge, S. 84 ff. Ueberhaupt ist es sonderbar, daß man allein diese Gattung des Drama mit der Unwahrscheinlichkeit bestreiten will, und es z. E. in einem Trauerspiele nicht unwahrscheinlich findet, wenn die Personen in Versen, oder griechische und römische Helden die Sprache unsers Vaterlandes reden. Die Franzosen haben sich durch diese Kritik irre machen lassen und glauben durch die Einführung bloßer Götter in die Oper den singenden Vortrag wahrscheinlicher zu machen, ein Vorurtheil, welchem selbst Marmontel (*Poetique* T. II. p. 230.) Beyfall giebt. Hiewider streiten die besten Kunstwerke, und unsre Empfindung. Wir hören Götter und Helden sich singend unterreden,

Man glaube nicht, daß der Verfaſſer allen den Dichtern, Tonkünſtlern und Sängern, welche für die Oper arbeiten, ihre Verdienſte abſpreche. Er weiß, daß es bey jeder von dieſen Klaſſen Ausnahmen giebt. [z]) Man denke auch nicht, daß er die Oper für ein Schauſpiel halte, welche aller Aufmerkſamkeit unwürdig ſey, wenn man ſie als eine bloße Ergötzlichkeit anſieht. Vielmehr räth er demjenigen, der geneigt iſt, eine Reihe von Symphonien und Geſängen zu hören, bey allen den Verzierungen vorgetragen, welche das Auge in Erſtaunen ſetzen können, und mit aller der feinen Kunſt ausgeführt, welche das Ohr bezaubern kann, die Oper zu beſuchen; und er wird ungemein viel Befriedigung für ſeinen Geſchmack finden.

Allein

den, und finden beydes gleich wahrſcheinlich. Man glaubt hiedurch dieſem Schauſpiele aufzuhelfen, und ſchränkt es doch nur dadurch auf eine Gattung ein, welche doch lange nicht eine ſo reiche Quelle fruchtbarer und intereſſanter Sujets iſt, als die wahre Geſchichte. Dieß einzuſehen, braucht man nur die Werke des Metaſtaſio und Quinault gegen einander zu halten. Ich wünſchte daher, daß der einſichtvolle Verfaſſer der ſchönen, launichten Schrift, Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komiſchen (S. 19. ff.) nicht dieſen Grund, oder wenigſtens nicht dieſen Grund allein, zur Rechtfertigung der Oper gebraucht hätte. — Der Ueb.

z) Einige Opern vom Metaſtaſio und Quinault ſind ſchöne Trauerſpiele in drey Akten.

Allein diese Untersuchung hat einen weit wichtigern Zweck. Ihre Absicht geht dahin, die Vereinigung, die Gewalt, und die vornehmsten Zwecke der Poesie und Musik aus einander zu setzen. Und wenn man die neue Oper aus diesem Gesichtspunkte ansieht, so glaubt der Verfasser, daß ihre Fehler zu sichtbar sind, um eine Rechtfertigung zu erlauben.

Man sagt freylich, daß die Schwäche und Widersinnigkeit dieses Schauspiels hauptsächlich in fremden Ländern gefunden wird, wo die Italiänische Poesie und Musik nicht einheimisch sind; daß sie aber in Italien eine beträchtliche Gewalt und Einfluß hat. Dieß behauptet Rousseau in seiner Abhandlung über die Französische und Italiänische Musik. Allein besondre und hinlänglich bestätigte Umstände sind zu hartnäckig, um sich durch allgemeine Aussprüche umstoßen zu lassen. Und von dem Umstande versichern uns alle aufmerksame Reisende einmüthig, daß in den Italiänischen Schauspielhäusern die Sitze der vornehmsten Zuhörer eben so viel besondern Zimmern ähnlich sind, wo der Adel für sich sitzt, sich von gleichgültigen Dingen unterhält, und nicht auf das Schauspiel selbst achtet, bis irgend ein berühmter Sänger auf die Bühne kömmt; und dann,

und dann allein, erfolgt ein Ausbruch von Entzücken, von Bravo's, Encores, und Händeklatſchen. Die Leidenſchaft alſo, welche man bey dieſer Gelegenheit ſo an den Tag legt, iſt offenbar nicht die Wirkung eines wahren Gefühls von dem Inhalte oder der tragiſchen Vorſtellung, worauf man im geringſten nicht ſieht, ſondern, eben ſo wie in den letztern Zeiten des alten Roms, die Wirkung einer übertriebenen Bewunderung der Geſchicklichkeit und Kunſt des Sängers.

111. Wir kommen itzt auf den neuern Zuſtand der Kirchenſtücke, Motetten und Hymnen — Die geiſtliche Poeſie, welche von je her in der chriſtlichen Kirche gebräuchlich geweſen iſt, iſt in jedem Lande verſchieden. In Italien iſt es von den älteſten Zeiten her im Gebrauch geweſen, die Hymnen oder Motetten als einen Theil des öffentlichen Gottesdienſtes zu erlauben. Dieſe Gewohnheit brachte in der Folge der Zeit wilde und nicht zuſammenhängende Compoſitionen hervor. Denn da der poetiſche Charakter von dem muſikaliſchen getrennt war, ſo haben die Componiſten, welche die Poeſie wenig verſtanden, und ſich doch als die Hauptperſonen anſahen, in ihre Motetten oftmals Empfindungen und Leidenſchaften hineingebracht,

die

die gar nicht zusammen gehören. h) Hier erfolgte nun noch eine neue Trennung, nämlich die gänzliche Trennung des Verstandes von den Tönen; denn diese Motetten sind gewöhnlich lateinisch, und daher dem größten Haufen der Zuhörer unverständlich.

Die Kirchenmusik in Italien und den vormals dazu gehörigen Provinzen, hat sehr verschiedne Gestalten angenommen, und große Veränderungen erlitten. In dem zweyten Jahrhundert scheint man die heidnische Musik angenommen, und unter gewissen Einschränkungen der Bescheidenheit und des Wohlstandes eingeführt zu haben. i) Hernach wurde sie zu Constantinopel durch Constantin den Großen, und darauf zu Alexandrien durch den Athanasius auf einen gewissen Fuß gesetzt. Man fand, daß diese Einrichtung schlimme Wirkungen hatte, wegen der weibischen und weichlichen Art der damals gewöhnlichen Musik, und deßwegen wurde sie aus der Kirche zu Alexandrien verbannt.

h) Ein Beyspiel dieser Art ist eine von den berühmtesten Motetten von Carissini: „Peccavi, Domine, et miserere mei; te diligit anima mea, te semper quaesivit cor meum: Ergo, mi Iesu, mi Creator, mi Salvator, dimitte culpas, parce peccatis meis, etc.

i) IVSTIN. MARTYR. Quaest. 107.

bannt. Und dieß ist kein Wunder, da sie die Verderbniß der heidnischen Musik damaliger Zeit angenommen hatte, welche zügellos und wollüstig gewesen seyn soll. [k]) Wegen der Allgemeinheit dieses verdorbenen Geschmacks kam Augustinus in die Versuchung die Musik aus der Kirche zu verbannen; allein Ambrosius verbesserte den Gottesdienst der Mayländischen Kirche, und führte eine Art von Musik ein, die übertrieben ernsthaft war. Diese wurde vom Gregorius verbessert, dessen Musik Beyfall erhielt und im folgenden Jahrhunderte eingeführt wurde. Und da itzt die Verwüstungen der Barbarey überhand nahmen, so blieb diese einfache Art des Gesanges natürlicher Weise verborgen und unverändert in der christlichen Kirche, während der folgenden Zeiten der Unwissenheit und Grausamkeit.

Als die Künste im eilften Jahrhunderte anfiengen, etwas wieder aufzuleben, so gab die Erscheinung des Guido der Musik in der Römischen Kirche eine neue Gestalt. Denn dieß war die natürliche Absicht von seiner Erfindung des Contrapunkts, und Gassendi sagt uns, daß itzt Jedermann auf eine künstliche Verschie-

den-

k) S. oben Abschn. XI.

denheit der Stimmen bestand. Ungefähr vier hundert Jahren nach dem Guido gieng die verderbte Kunst noch einmal von Griechenland nach Italien über. Einige Griechen, welche bey der Eroberung von Constantinopel entkommen waren, brachten eine feinere und weichliche Art von Musik nach Rom. Hier fanden sie eine ähnliche Weichlichkeit, die unter den üppigen und zügellosen Päbsten aus dem Hause Medicis eingerissen war; und nun wurde diese Musik so äußerst unanständig, daß Pabst Pius der vierte den Entschluß faßte, sie aus der Kirche zu verbannen. Palestrini besaß die Kunst und Geschicklichkeit, diesen bevorstehenden Sturm abzuwenden, indem er einige Stücke von einer so majestätischen Ernsthaftigkeit setzte, daß er den Pabst überzeugte, eine auf diese Art wirklich geheiligte Musik könne zu den edelsten Absichten angewandt werden. Diese Strenge der Composition wird noch itzt in der Kapelle des Pabstes beobachtet, wo nach der gedachten Verbesserung sogar keine musikalischen Instrumente erlaubt werden, aus Furcht, neue Mißbräuche zu veranlassen. Allein die gewöhnliche Art ihrer neuen Kirchenmusik oder Motetten ist gänzlich verschieden. Sie haben eine eben so kindische Schreibart, als ihre Opernarien;

ein unbegränzter Umfang, ausſchweifende Theilungen einzelner Sylben, Ausdruck einzelner Worte mit Hintanſetzung des Hauptinhalts, machen ihren Charakter aus. Wie kann es anders ſeyn? da einerley Componiſten gemeiniglich für die Oper und für die Kirche ſetzen, und dieſe ſich ſelten um den Inhalt der Worte ſehr bekümmern, oder die Sprache ihrer heiligen Poeſie genug verſtehen. Es giebt indeß einige merkwürdige Ausnahmen von dieſer allgemeinen Bemerkung. Cariſſimi iſt einer davon; der vorzüglichſte aber Benedetto Marcello, ein Venetianiſcher Edelmann. Viele von ſeinen Pſalmen, deren Ausdruck zärtlich, erhaben, angenehm, oder freudig iſt, ſind weit über die Singcompoſitionen aller ſeiner Landesleute in Anſehung der Mannigfaltigkeit, Einfalt und Wahrheit. [1])

Was den Vortrag der Kirchenmuſik in Italien betrifft, ſo ſtimmt derſelbe nur zu ſehr mit der Geſtalt überein, welche die Kunſt ſelbſt hat. Sie haben keine Chöre von Prieſtern; die Caſtraten ſind die vornehmſten Sänger in der Kirche.

In

1) Es iſt zu bemerken, daß die Compoſitionen des Marcello nicht auf die Lateiniſche Ueberſetzung, ſondern auf eine Italiäniſche Umſchreibung der Pſalmen geſetzt ſind.

In Rom gehen diese Sänger haufenweise durch die Stadt umher, und werden auf gut Glück gemiethet. Sie geben der Kirchenmusik wenig Ansehen, weder durch ihre Charaktere, noch durch ihre Personen. Und in der That wird die Kirchenmusik in Italien, eben so wie die Opernmusik, mehr für eine Ergötzlichkeit als für eine Uebung der Andacht angesehen. Daher kommen die Verzierungen und musikalischen Vorstellungen in ihren Kirchen, zur Zeit des Carnevals, mit denen, die man auf der Opernbühne sieht, sehr überein. Und man widmet dem heiligen Inhalte selbst so wenig allgemeine Aufmerksamkeit, daß man fast nichts thut, als streiten und zanken, wer von den singenden Castraten den Vorzug verdiene.

Dieß war also die Absonderung und der Fortgang der geistlichen Poesie und Musik in ihrem Vaterlande, aus welchem sie vorzüglich zu den übrigen Europäischen Ländern übergegangen ist. Da beyde indeß in Frankreich und England eine etwas verschiedne Gestalt haben, so wird es nicht unnöthig seyn, die vornehmsten Veränderungen nebst den Ursachen aus einander zu setzen, welche dieselben hervorgebracht haben.

In Frankreich ist die geistliche Poesie ihrer Motetten oder Hymnen überhaupt genommen

weit besser, als in Italien. Denn in Frankreich ist sie gemeiniglich aus der heiligen Schrift gewählt und entlehnt, oder gar abgeschrieben. Dieß giebt ihr einen beträchtlichen Grad von Schicklichkeit, Würde und Stärke. Die Veranlassung hiezu lehrt uns kein geringerer, als der große Colbert, welcher in seinem politischen Testamente gesteht, dieß gehöre mit zu den Verbindlichkeiten, welche die Kirche in Frankreich dem Umgange und der Bekanntschaft mit den Protestanten zu danken hätte, daß sie dadurch mehr und genauer mit der heiligen Schrift bekannt geworden wären. — Ihre geistliche Musik hat zwar nicht die Annehmlichkeit, welche die beste Italiänische mit Recht von sich rühmen kann, man muß sie aber doch billig für die beste halten, welche Frankreich hervorgebracht hat, weil sie auf eine Sprache gesetzt ist, die weit musikalischer ist, als ihre eigne. Denn die Lateinische Sprache hat eine Mannichfaltigkeit des Accents und Sylbenmaaßes, welche sie auf die glücklichste Art des musikalischen Ausdrucks fähig macht. Hingegen die französische Sprache ist unbiegsam, übel oder doch zweydeutig accentuirt, leer von Harmonie und Mannichfaltigkeit, und unheilbar mißhellig. Aber dennoch haben die Compositionen ihrer Motetten

ten in der Lateinischen Sprache eben die ungereimte Folge, wie in Italien, daß überhaupt das Volk sie nicht versteht — In Einer Absicht hat sich indeß ihre geistliche Musik nicht so weit von ihrem eigenthümlichen Charakter entfernt, als die neue Italiänische, nämlich in der Ernsthaftigkeit ihrer Schreibart. Und dieß hat sie, wie es scheint, zum Theil den in Frankreich ordentlich bestellten Chören zu verdanken, welche aus geistlichen Personen bestehen, und deßwegen nicht so leicht verleitet werden, eine leichtsinnige und flatterhafte Art von Musik anzunehmen, wie die umherziehenden Castraten. Eine andre Nebenursache dieser vernünftigen und ernsthaften Musik ist vermuthlich die Vermischung mit den Protestanten in Frankreich gewesen. Denn diese führten eine ernsthafte und einfache Melodie ein, wie es dem Genie einer jeden neu reformirten Sekte gemäß ist. Hiedurch schafften sie zugleich der herrschenden Kirche den Vortheil, daß sie durch ihr Beyspiel Anlaß gaben, offenbare und ärgerliche Mißbräuche zu verhüten. — Endlich haben die Franzosen in Absicht der Ausführung einen großen Vorzug in der Schicklichkeit und dem Anstande. Denn ihre Chöre bestehen, wie wir schon bemerkt haben, aus ordentlich bestellten

Geistlichen, welche dieß als ein eignes Amt haben, deren Charaktere ansehnlicher sind, als der Italiänischen Banden, und deren Gelehrsamkeit, Religion und Sitten sie natürlicher Weise antreiben, ihr gottesdienstliches Amt mit mehr Ehrfurcht und Andacht zu verrichten.

In England steht es um diese Sache in gewisser Absicht besser, und in andrer Absicht schlimmer, als in Frankreich. Unsre geistliche Poesie, welche in den Cathedralkirchen gesungen wird, wird wörtlich aus der heil. Schrift genommen, und gemeiniglich aus den Psalmen, wenn man das einzige Te Deum ausnimmt, welches einer von den ältesten und berühmtesten Hymnen der Kirche ist. Diese Einschränkung, nach welcher man bey dem öffentlichen Gottesdienste keine Lieder von neuer Erfindung erlaubt, haben wir der Reformation zu danken. Diese öffnete uns die Quelle der heiligen Schrift, welche vorher, so wie in Italien, verstopft gewesen war. Aus eben dem Grunde werden auch die Motetten in Englischer Sprache geschrieben, die zwar nicht so abwechselnd ist, als die Lateinische, aber doch überhaupt rund und volltönend, deutlich accentuirt, und geschickt, sich nach der Verschiedenheit des musikalischen Ausdrucks zu richten. So, wie wir

aber

aber mit Recht die geiſtliche Poeſie der Engliſchen Cathedralkirchen bewundern, ſo müſſen wir ihren Zuſtand in den Pfarrkirchen beklagen, wo der froſtige, magre und abgeſchmackte Unſinn eines Steenhold und ſeiner Brüder alles poetiſche Feuer und alle andächtige Majeſtät des königlichen Pſalmiſten erſtickt hat.

Der Charakter der Engliſchen Kirchenmuſik in den Cathedralkirchen iſt von mittler Art; nicht vom erſten Range in der wichtigen Eigenſchaft des Ausdrucks, noch auch ſo unſchicklich und abgeſchmackt, daß ſie durchaus verwerflich wäre. In der ältern findet man einen zu emſigen Fleiß in Fugen und dem künſtlichen Contrapunkt, und in der neuern eine zu muntre und leichte Wendung, mit Hintanſetzung der Simplicität. Zwey Ausſchweifungen, welche zwar einander entgegen ſtehen, aber doch beyde im Stande ſind, den muſikaliſchen Ausdruck zu vernichten. m) Indeß giebt es Stellen in Purcel's Kirchenſtücken, welche man ſicher den Arbeiten eines jeden ausländiſchen Componiſten entgegen ſtellen kann. Es giebt noch andre, die gleichfalls auf nicht geringen Ruhm Anſpruch

m) Man leſe hierüber ausführlicher Aviſon's Verſuch über den muſikaliſchen Ausdruck. (*Eſſay on muſical Expreſſion.*)

machen können. Händel unterscheidet sich besonders durch die Größe und das Erhabne seiner Schreibart. — Die Musik in unsern Pfarrkirchen, überhaupt genommen, ist feyerlich und andächtig, und weit besser zu dem Vortrage einer ganzen Gemeine eingerichtet, als wenn sie unterbrochen und ausgearbeitet wäre. In den Landkirchen, wo man aus Unverstand eine künstlichere Art versucht hat, sind Verwirrung und Mißhelligkeit die gewöhnlichen Folgen.

Die Ausführung der Englischen Kirchenmusik ist mangelhaft. Sie haben keine großen bestellten Chöre von Geistlichen, wie in Frankreich; deren angesehenes Amt dem Gottesdienste selbst gewissermaßen eine größere Würde geben könnte. Man überläßt diese Verrichtung vornämlich einem Haufen Chorsänger, deren Stand und Erziehung nicht so wichtig sind, daß sie ihr Amt vor der Verachtung schützen könnten. Der Vortrag der Psalme in unsern Pfarrkirchen ist zwar auf dem Lande oft so elend und mager, als die Worte, welche man singt; allein in grossen Städten, wo eine gute Orgel auf eine geschickte und andächtige Art von einem gefühlvollen Organisten gespielt wird, macht die Vereinigung dieses Instruments mit den Stimmen

einer

einer ordentlichen Gemeine eine von den feyerlichsten Scenen einer ungeheuchelten Frömmigkeit, welche die menschliche Natur veranstalten kann. Das Gegentheil davon fällt deutlich in die Augen, wenn eine Gesellschaft unverständiger Leute für sich einen Chor ausmacht, der von der Gemeine abgeht. Ihre Andacht verlieret sich unter die schwache Eitelkeit der Singenden, und der unwissenden Verwunderung derer, welche ihnen zuhören. n)

IV. Das Oratorium ist eine dramatische Vorstellung einer Geschichte, welche aus der heiligen Schrift, oder der Kirchenhistorie genommen ist, durch die Musik begleitet. Den Ursprung desselben setzt man in die rauhern Zeiten

n) Ich halte es für unnöthig, hier einen Zusatz in Ansehung der Deutschen Kirchenmusik zu machen. Ohne Zweifel verliert sie nicht, wenn man sie mit irgend einer ausländischen gegen einander hält. Wir haben das feyerliche der Italiänischen Motetten in unsern aus der Schrift entlehnten Choren, und den Solegesang, den sie gewöhnlich an die schlechtesten und noch dazu Lateinischen Reime verschwenden, widmen wir den Arien und Recitativ, mit welchen sich freylich noch zu wenig große Dichter unsers Vaterlandes beschäfftigt haben. Hiezu kommt noch die Art, poetisch übersetzte Psalme, dergleichen die Cramerischen sind, für die Kirche in Musik zu setzen, von welchen z. B. der in dieser Gattung unsterbliche Telemann einige vortrefliche Proben geliefert hat, die eine öffentliche Bekanntmachung verdienten. — Der Ueb.

ten der Kreuzzüge, da Geſellſchaften von Pilgrims, die von Jeruſalem zurückkehrten, eigne Chöre ausmachten, und das Lob und die Verrichtungen der Heiligen und Märtyrer beſangen.“) So ſoll es in Frankreich zuerſt entſtanden ſeyn. Es läßt ſich aber ſchwerlich beſtimmen, wie es die Geſtalt der dramatiſchen Vorſtellung, durch die Muſik begleitet, angenommen hat, wenn man nicht annimmt, daß es gleich der Oper die Folge einer Nachahmung geweſen ſey. Wenn wir dieß vorausſetzen, ſo läßt ſich der Urſprung deſſelben ſehr wahrſcheinlich beſtimmen. Es iſt bekannt, daß die heidniſchen Schauſpiele oft in den Tempeln, oder bey den Grabmälern der verſtorbenen Helden aufgeführt wurden. Es iſt eben ſo gewiß, daß die erſten Chriſten, dieſe Gewohnheit, mit gehöriger Veränderung der Gegenſtände angenommen haben, entweder aus bloßer Nachahmung des heidniſchen Gebrauchs, oder in der Abſicht, die Götzendiener zu bekehren. Nichts konnte daher natürlicher ſeyn, als daß man die muſikaliſche Begleitung beybehielt, ob gleich die Gegenſtände verändert waren. Von dieſer Art der Frömmigkeit haben wir einen deutlichen

lichen

c MENESTRIER *des Repreſentations en Muſique.*

lichen Beweis in einer Rede des Augustinus, welcher diese Gewohnheit verwarf. Er redet daselbst von dem Grabe des Cyprianus, und sagt: „Vor wenig Jahren hatte sich der Leichtsinn der Tänzer an diese heilige Stätte gewagt, wo der Körper des Märtyrers ruht. Die ganze Nacht hindurch wurden unheilige Lieder gesungen, und mit theatralischen Gebehrden begleitet.“ p) Wenn wir nun annehmen, daß diese Gewohnheit in irgend einem entfernten oder weniger bekannten Theile von Asien oder Griechenland fortgedauert hat, so kann sie sehr leicht von Gesellschaften frommer Pilgrimme auf ihren Wallfahrten nach dem heiligen Lande angenommen seyn. Und so wäre natürlicher Weise das geistliche musikalische Drama entstanden.

In Italien soll der Ursprung des Oratorii neuer seyn, und da wäre es offenbar eine Wirkung der Nachahmung. Wir finden, daß der berühmte Philipp de Nery, aus Florenz gebürtig, und Stifter des Oratorienordens, im Jahr 1540, da er die starke Liebe des Römischen Volks zu den musikalischen Vorstellungen bemerkte, das geistliche Drama erfunden hat, die Frömmigkeit zu befördern. Daher soll es

den

p) AUGUSTIN. *Serm. in nat. Divi Cypriani.*

den Namen Oratorio erhalten haben, welchen es noch hat. Die Oper, welche zu Venedig und Rom ſchon eingeführt war, diente ihm zum Muſter. Er hatte nicht viel mehr zu thun, als die Gegenſtände aus heidniſchen in chriſtliche zu verwandeln. Und ſo breitete es ſich von Italien in andre Theile von Europa aus. [9])

Die vornehmſte Unſchicklichkeit und Unvollkommenheit dieſer Art von Stücken, wenn ſie die dramatiſche Form haben, iſt das beſtändige Recitativ oder die muſikaliſche Begleitung in den Unterredungen, eben ſo wie in der Oper. Dieß iſt ein Umſtand, welcher den neuern Sitten ſo zuwider, und daher ſo unnatürlich iſt, daß die Zuhörer durch die Vorſtellung nicht ſehr gerührt werden, oder an einer Handlung Theil nehmen können, die ſo unwahrſcheinlich erdichtet iſt. Die nothwendige Folge dieſer offenbaren Unwahrſcheinlichkeit iſt eine allgemeine Achtloſigkeit auf den Inhalt, und eine Aufmerkſamkeit, die vornämlich auf die Muſik und Ausführung allein geht.

Von

9) BOURDALOT. *Hiſtoire de la Muſique.* Tom. I. p. 256. — Die erſten Oratorios waren, nach der Meldung dieſes Verfaſſers, bloße Geſpräche, Duette, oder Trios, z. E. die Unterredung des Erlöſers mit der Samariterinn, Hiobs mit ſeinen Freunden, u. ſ. f. — Der Ueb.

Von dieser Dichtungsart haben die Italiäner einige schöne Stücke vom Metastasio. Man kann ihnen vielleicht nicht den ersten Rang geben, denn dazu sind sie nicht erhaben und pathetisch genug. Allein Schönheit der Schreibart, Simplicität des Plans und der Ausführung, belebt durch ein edles Feuer der Andacht, herrscht durchgehends in diesen Stücken. Die Musik des Oratorio in Italien ist zu sehr opernmäßig; Simplicität, Pracht und andächtiger Ausdruck werden der Eitelkeit oder der übel angewandten Kunst des Componisten aufgeopfert. *)

Die Vorstellung dieses geistlichen Drama soll in Italien mit vielen unschicklichen Umständen von eben der Art, wie die Oper, begleitet seyn, von welcher es seinen Ursprung, hat. Alles geht dahin, es mehr zu einer Ergötzlichkeit zu machen, als Andacht und Tugend dadurch zu befördern. Und da es überdem in den Kirchen vorgestellt wird, so ist noch die Frage, ob durch eine so unschickliche Vorstellung das Drama selbst mehr

*) Dieß Urtheil des Herrn B. scheint mir sehr gegründet zu seyn. — Keiner von allen Italiänern hat in den Oratorios das Feyerliche und die Andacht mit der Kunst und schönen Harmonie der Musik so glücklich zu verbinden gewußt, als unser Hasse, dessen Compositionen der Pellegrini, der Helena, des Giuseppe, wahre Meisterstücke sind. Der Ueb.

mehr Würde erhält, oder die Kirche entweiht wird.

In Frankreich finde ich nicht, daß itzt das Oratorio daſelbſt gebräuchlich wäre. Seine erſte rauhe Geſtalt brachte die Komödie und Tragödie in dieſem Königreiche hervor; allein die Mutter ſcheint in ihrer Geburt geſtorben zu ſeyn. *)

In England ſteht es mit dieſem geiſtlichen Drama gewiſſermaßen gut, und gewiſſermaßen wieder ſchlecht. Außer der beſtändigen muſikaliſchen Begleitung iſt die vornehmſte Unſchicklichkeit aus einer gänzlichen Trennung der Pflichten entſtanden, welche der Poet und der Tonkünſtler zu beobachten haben. Selbſt dann, wenn der Poet die Hauptperſon bleibt, hat dieſe Trennung ſchlimme Folgen. Um aber das Uebel deſto ärger zu machen, hat ſich der Tonkünſtler hier, in vielen Stücken, den Vorrang gegeben, und der Poet muß ihm, als ſeinem Anführer, folgen. Wie dieß zugegangen iſt, läßt ſich leicht

*) BOILEAU. *Art. Poetique* Ch. III. v. 81 ff. — Dieſe Stelle geht auf die bekannten alten geiſtlichen Schauſpiele in Frankreich, welche *Mysteres* hießen, wovon man die Anmerkungen zu der gedachten Stelle in der Ausgabe à la Haye, 1729. Tom. II. p. 53 ff. nachleſen kann. Sie waren aber wohl nicht muſikaliſch, wie Hr. Brown zu glauben ſcheint. — Der Ueb.

leicht erklären. Diese Dichtungsart war in England unbekannt, als Händel dahin kam, und dieser große Musikus war der erste, welcher das Oratorio einführte; es wurde also nothwendig, einen Dichter zu seinem Dienste zu brauchen. Da nun dieß eine Erniedrigung war, zu welcher sich Leute von Genie nicht leicht verstehen wollten, so sahe er sich genöthigt, Versemacher, anstatt Poeten zu gebrauchen. So wurde diese Art von Gedichten eine Wirkung der Gunst oder der Bezahlung, da sie billig ein freywilliger Ausfluß des Genies hätten seyn sollen. Daher sind die meisten Gedichte, welche er in Musik setzte, so beschaffen, daß sie jede andre Musik, als die seinige, würden unterdrückt und in üble Aufnahme gebracht haben.

Ob sich aber gleich sein erhabnes Genie wider diese Stärke des Unsinns aufrecht erhielt, so mußte doch ein so wesentlicher Fehler nothwendig auch in die Kunst des Componisten einen wesentlichen Einfluß haben. Denn wiewohl Niemand jemals größere Stärke im musikalischen Ausdrucke besaß, so fehlte ihm doch denn, wenn ihm der Dichter zuweilen wenig, zuweilen gar nichts auszudrücken gab, selbst der Grund seiner Kunst. Er war in der Lage eines großen Mahlers, der durch seine Farben einer todten

und unbedeutenden Zeichnung Leben ertheilen ſoll. *) Und wenn auch etwa ein Grad des poetiſchen Ausdrucks ihm Gelegenheit gab, ſeine Stärke zu zeigen, ſo war doch die Compoſition im Ganzen ohne Zuſammenhang, matt und ohne Rührung; es konnte alſo weder Contraſt noch eine Reihe pathetiſcher Arien und Chöre angebracht werden, welche auf eine geſchickte Art bey einem wichtigen Gegenſtande vereint einander durch beſtändigen Fortgang heben, gleich den auf einander folgenden Scenen einer gut geſpielten Tragödie. Wären Händels Arien und Chöre auf dieſe zuſammenhängende Art geſetzt, und die Wahrſcheinlichkeit der Vorſtellung in andrer Abſicht beobachtet, ſo würden ſie ungleich

*) Der Meſſias (von Pope) iſt eine Ausnahme von dieſer allgemeinen Anmerkung. Ob dieß große muſikaliſche Stück gleich ein Oratorio heißt, ſo iſt es doch nicht dramatiſch, ſondern eigentlich eine Sammlung von Hymnen oder Anthemen, die aus der Schrift genommen ſind. Eigentlich gehört es alſo unter eine andre Claſſe, von der wir ſchon geredet haben. — Das Oratorio Samſon iſt dramatiſch; aber das Gedicht hat bey der Bemühung, es zur Muſik bequem zu machen, ſo viel Veränderungen erlitten, daß man es ſchwerlich als eine Arbeit von Milton anſehen kann — Das L'Allegro und Il Penſeroſo ſind zwey ſchöne Gedichte und von Handel ſchön in die Muſik geſetzt; da ſie aber bloß beſchreibend, und in keinem Grade pathetiſch ſind, ſo kann man ſie nicht zu den oberſten Claſſen der Poeſie zählen; auch waren ſie ſeines höchſten muſikaliſchen Ausdrucks nicht fähig.

ungleich mehr Wirkung thun. Jetzt, da sie oft von einander getrennt, und von dem Zusammenhange entblößt sind, welchen die Kunst des Dichters hätte hinein bringen sollen, verlieren sie alle ihre Stärke, welche eine Anhäufung der Leidenschaft würde hervorgebracht haben. Sie stehen nur einzeln, da hingegen in einem gut ausgeführten Gedichte die Wirkung einer jeden folgenden Arie oder eines jeden Chors durch die Stärke der vorhergehenden erhöht seyn würde.

Indem wir aber dem Gedächtnisse dieses großen Tonkünstlers alle schuldige Hochachtung schenken, und gestehen, oder behaupten, daß seine Compositionen oft an die höchste Stufe des Erhabnen und des Pathos reichen; so fodert doch die kritische Gerechtigkeit einige weitere Anmerkungen hierüber, zum Besten künftiger Componisten. — Als eine nothwendige Folge der Trennung des Amts des Poeten von dem Amte des Tonkünstlers, und seiner zu großen Aufmerksamkeit auf das letztere, ist es geschehen, daß seine Musik oft nicht schicklich genug ausgeführt ist, selbst da, wo die Fehler des Gedichts keinen Einfluß darauf gehabt haben. Aus dieser Trennung, wobey er bloß der eingeführten Gewohnheit seiner Zeiten folgte, entstanden natürlicher Weise auch folgende Fehler.

1. Zu viel muſikaliſche Theilung einzelner Sylben mit Verabſäumung des Sinnes und Verſtandes in der Arie. — 2. Eine ſtückweiſe Nachahmung beyläufiger Wörter, ſtatt des eigentlichen Ausdrucks der herrſchenden Empfindungen; ſelbſt wenn dergleichen Wörter und Empfindungen einander entgegen ſind. — 3. Sologeſänge, die oft gar zu lang ſind, ohne die Zwiſchenkunft des Chors, ſie zu beleben und zu unterſtützen. Beſonders iſt das Da Capo faſt jedesmal von ſchlimmer Wirkung, indem es den erſten und vornehmſten Theil einer Arie durch eine unbedeutende Wiederholung abgeſchmackt macht. — 4. Chöre, die oft gar zu lang ſind, ohne die Zwiſchenkunft von Soloarien und Duetten, zur nöthigen Ruhe des Ohrs, welches durch einen ſo lang anhaltenden und gewaltſamen Eindruck leicht ermüdet wird. — 5. Chöre, die zuweilen, wiewohl ſelten, mehr die Abſicht haben, die Kunſt des Componiſten in Fugen und Canons zu zeigen, als den Inhalt auf eine natürliche Art auszudrücken. — 6. Der Chor fällt manchmal (und zuweilen auch der Sologeſang) nicht ſchnell genug ein, da er gewöhnlich durch eine dazu gehörige Symphonie von Inſtrumentalmuſik vorbereitet wird, welche Erwartung und Ahndung erweckt, die

Ueber-

Ueberraschung aufhebt, und so den Eindruck und die Wirkung verringert.

Von allen diesen Mängeln kann man in den Werken dieses großen Meisters Beyspiele finden; sie entstanden aber nicht sowohl von ihm selbst, als von den Zeiten, worinn er lebte. Der Verfasser will sie daher lieber nicht anführen, sondern sie der Bemerkung musikalischer Kenner lieber überlassen, als den Schein haben, nur irgend einige Achtlosigkeit gegen eine besondre Arbeit eines Mannes zu bezeugen, dessen erhabnes Genie er verehrt. Und überhaupt genommen, übertreffen seine Arien, Duetten und Chöre alles, was bisher geschrieben ist, an Größe und Ausdruck; sie werden auch daher allezeit die reichste Quelle für die Nachahmung oder Entlehnung bleiben. Und selbst einzeln genommen können sie sich mit Recht die Achtung und Bewunderung aller Folgezeiten versprechen. u)

u) Wer einigermassen mit der Art der Bewunderung bekannt ist, welche die Englische Nation großen Verdiensten zu schenken pflegt, den wird dieß verschwenderische und ausschliessende Lob eines Mannes nicht befremden, der noch immer ungemein viel Achtung verdient, der zwar von wenigen an Gründlichkeit erreicht, aber doch in manchen Eigenschaften, die hier so sehr an ihm gerühmt werden, von seinen Nachfolgern übertroffen ist. — Der Ueb.

Die Ausführung des Oratorio in England, bey seinem gegenwärtigen mangelhaften Zustande, kann in gewisser Absicht getadelt werden, in anderm Betracht verdient sie Beyfall. Die Einrichtung des Chors und der begleitenden Instrumentalisten ist nicht nur anständig, sondern groß und feyerlich; es wird dabey eine gehörige Ernsthaftigkeit sowohl von den Aufführenden, als von den Zuhörern beobachtet. Die Arien und Chöre werden oft mit einem Anstande gesungen, der sich zu der Würde der Gelegenheit schickt. Auf der andern Seite giebt es Mängel, welche natürlicher Weise aus der Trennung entstehen, wodurch die Kunst des Dichters und Tonkünstlers abgesondert ist. — Die Sänger sind nicht allemal in ihrer Art so lebhaft, daß sie den Zuhörer überführen könnten, selbst da wo ein wahrer poetischer und musikalischer Ausdruck vereint sind, daß sie die Empfindungen fühlen, welche sie ausdrücken. Wenn man noch eine größere Simplicität der Ausführung zu erhalten suchte, so würden ihre Talente noch mehr Glanz gewinnen. Vor allen ist der künstliche Schluß oder die Cadenz unter der Würde des geistlichen Drama, und stört völlig allen musikalischen Ausdruck.

Wir

Wir haben also den Ursprung, die Vereinigung, Gewalt, den Fortgang, die Trennung und Verderbniß der Poesie und Musik, nebst den Ursachen dieser verschiednen Veränderungen entworfen, von ihrer ersten Entstehung in der wilden Lebensart an, bis auf ihre gegenwärtige Gestalt bey den gesitteten Völkern in Europa.

Dreyzehnter Abschnitt.

Von der möglichen Wiedervereinigung der Poesie und Musik.

Wir müssen itzt noch die Umstände in Betrachtung ziehen, unter welchen, und die Mittel, durch welche es möglich ist, daß die Poesie und Musik wieder auf eine wirksame und eindruckvolle Art vereinigt werden können, nachdem sie auf diese Art von einander getrennt sind.

Der Charakter eines Gesetzgebers und Barden kann nicht wieder allgemein und völlig mit einander verbunden werden. Wir haben gesehen, daß sie sogleich bey Verbesserung der Sit-

ten ſich natürlicher Weiſe von einander trennen, und dann werden dieſe beyden Aemter von einander ſo verſchieden, daß ſie eine völlige Unverträglichkeit und Widerſpruch hervorbringen, welche zu offenbar iſt, um einer Erläuterung zu bedürfen. Ob aber gleich der Geſetzgeber den poetiſchen und muſikaliſchen Charakter nicht allgemein behaupten kann, ſo kann er doch immer fortfahren, denſelben zu beſchützen, und zuweilen ſelbſt ihn zu beſitzen. Und wenn Poeſie und Muſik in ihren eigentlichen Endzwecken vereint ſind, ſo giebt es wenig Nebenvollkommenheiten, welche ſelbſt dem höchſten Range mehr wahre Ehre bringen. Es war freylich eine lächerliche Eitelkeit bey einem ehemaligen Kaiſer, daß er in einer Oper ſang; ſo wie bey Ludwig dem Vierzehnten, daß er bey einer ähnlichen Gelegenheit tanzte, weil in dieſen Fällen die Künſte von ihren wichtigen Zwecken getrennt waren. Aber es war ein edles Beyſpiel von Carl dem Groſſen, daß er ſich beym Gottesdienſte unter ſein Chor miſchte, und demſelben dadurch ein Anſehen gab, indem er in ſeinem kaiſerlichen Schmucke in der Kirche ſang. Henrich der Zweyte, und Franz der Erſte in Frankreich, Carl der Große in Deutſchland, Alfrid der Große in England, unterſchieden ſich alle, nicht

nicht allein durch ihre Liebe und Beſchützung der Muſik und Poeſie, ſondern durch ihre eigne Ausführung derſelben zu ihren höchſten Abſichten angewandt.

So wie der Geſetzgeber noch immer beyläufig einen Theil von der Würde des Dichters behalten kann; ſo kann auch der Dichter, ob er gleich nicht mehr Geſetzgeber iſt, noch immer gelegentlich ſeine heilſame Gewalt brauchen, durch ſeinen Einfluß auf die Leidenſchaften der Seele. — Carl der Neunte in Frankreich, welcher Kirchenſtücke ſchrieb und aufführte, und ſehr gute Verſe machte, richtete ein kleines Gedicht an Ronſard, welches dem Fürſten eben ſo viel Ehre macht, als dem Dichter. Da es der Muſik und Poeſie auf eine ſo vorzügliche Art Ehre macht, und zu ihrer urſprünglichen Verbindung mit dem Charakter eines Geſetzgebers gehört, ſo wird es hier nicht am unrechten Orte ſeyn, folgendes daraus anzuführen:

Ton Eſprit enflammé d'une celeſte ardeur
Eclate par ſoi-même, et moi par ma grandeur — —
Ta lyre, qui ravit par des ſi doux accords,
T'aſſervit les eſprits, dont je n'ai que le corps.

Elle t'en rend le maitre, et te ſçait introduire,

Où le plus fier tyran ne peut avoir d'empire.

Das Amt eines Dichters und Tonkünſtlers kann wohl nicht in ſeiner ganzen und völligen Stärke wieder vereinigt werden. Denn in ihrem itzigen Zuſtande iſt eine jede von dieſen Künſten für ſich von ſolchem Umfange, daß ſie ſich wohl zufälliger Weiſe in einer Perſon finden, aber doch nicht oft bey einander ſeyn können.— Es giebt ein Mittel, wodurch dieſe beyden Künſte noch in einer Perſon zu vereinigen wären. Wenn nämlich der Poet eine Muſik, die ſich für ſein Gedicht ſchickte, wählte und darauf einrichtete; oder wenn der Tonkünſtler ein zu ſeiner Muſik ſchickliches Gedicht wählte und darnach einrichtete. Wir wollen ſehen, welche von dieſen Methoden am erſten auszuführen wäre, um dieſe beyden Künſte auf eine wirkſame Art zu vereinigen. Wenn wir nun gleich annehmen, daß der Tonkünſtler Geſchicklichkeit genug hätte, gute Poeſie von der ſchlechten zu unterſcheiden; ſo müſſen wir ferner bemerken, daß es ein ſchweres, wo nicht unmögliches Unternehmen ſeyn würde, verſchiedne Stellen aus ver-

verschiednen Dichtern zu sammeln, und sie auf eine schickliche und eindringende Art in ein Ganzes zu bringen. Denn die Ausdrücke der Poesie sind sonderbar, und ihrem Inhalte unveränderlich eigen; sie sind daher überhaupt einer anderweitigen Anwendung nicht fähig. Bey der Musik ist es ganz anders; denn hier sind die Ausdrücke allgemein und weniger bestimmt; die Poesie, auf welche sie gesetzt sind, giebt ihnen erst ihren besondern und bestimmten Ausdruck. Man kann daher eine Auswahl verschiedner Stücke machen, und sie mit Schicklichkeit und gutem Erfolge in ein Ganzes bringen. Dieß hat man auch schon wirklich zuweilen gethan, aber auf eine nicht viel bedeutende Art, in dem, was die Italiäner ein Pasticio nennen; hier ist gemeiniglich eine Reihe von Arien zusammengehäuft, ohne Verbindung und Plan. Wenn wir aber annehmen, daß ein Gedicht gut ausgeführt und für die allervollkommenste Musik eingerichtet wird, welche dem ganzen Genie des Gedichts gemäß ist; so sieht man bald, daß eine auf diese Art angewandte Musik, eine Gewalt des Ausdrucks erhalten wird, welche bey der letztern Anwendung weit stärker seyn muß, als bey der ersten. So wie dieselbe Art von Farben,

um wieder auf die vorige Vergleichung zu kommen, eine stärkere Wirkung erhalten muß, wenn sie zu einem eindruckvollen Gemählde angewandt wird, als da, wo der Inhalt des Gemähldes nichts sagt. Dieß ist eine Vereinigung, die freylich weit leichter in Vorschlag als zur Vollkommenheit zu bringen ist. So viel müssen wir indeß darüber sagen, damit man nicht jede Bemühung von dieser Art als ein bloßes Pasticio ansehen möchte. *)

Die Verrichtung des Sängers läßt sich selten mit dem Geschäffte des Dichters vereinigen, und im Allgemeinen nicht mit dem Amte des Tonkünstlers. Die Trennung wird hier aus eben der Ursache bleiben müssen, wie bey den Arbeiten des Dichters und Tonkünstlers. Die Künste, nach ihrer itzigen Verfeinerung und Erweiterung, fodern für sich einen

*) Und doch, dünkt mich, wird ein jeder Versuch dieses seltsamen Vorschlages nichts besser werden. Seltsam ist er, aufs gelindeste zu reden. Es ist doch wohl weit vernünftiger, und von weit glücklichern Erfolg, wenn Musikus und Dichter nach einerley Ideen arbeiten, die der letztere dem ersten an die Hand giebt, als wenn der Dichter seine Worte ängstlich in die Töne hineinschraubt, welche der Tonkünstler schon gesetzt hat, vielleicht gar ohne alle Absicht, daß sie jemals durch den Gesang sollten ausgedrückt werden — Der Uebers.

nen solchen anhaltenden Fleiß, und so anhaltende Fähigkeiten, als man selten in einer Person antrifft. — Bey dieser Trennung ist es daher das Amt des Ausführers, sich nach der Beschaffenheit des Gedichts und der Musik zu richten. Wie der Tonkünstler dem Dichter untergeordnet ist, so ist der Ausführer beyden untergeordnet.

Das Epische Gedicht kann nicht wieder mit der Musik vereinigt werden. Die Ursachen davon kann man aus demjenigen, was schon vorhin gesagt ist, zusammen nehmen. Die langen Erzählungen, der öftere Dialog, die Mischung der ruhigen Beschreibung, und der Gesinnungen ohne Affekt, dieß alles verträgt sich offenbar nicht mit der Gemeinschaft der Musik, wenn nicht eine lange eingeführte Gewohnheit, und eine schon einmal gemachte Einrichtung vor der Sittenverbesserung diese Gemeinschaft veranlaßt und bestätigt hat. Wenn aber diese einmal aufgehoben ist, so läßt sie sich mit gutem Erfolge nicht wieder herstellen. Denn es wird immer der Grund der Gewohnheit mangeln, auf welchem sie sich anfänglich stützte und erhielt. w)

Das

w) S. oben den sechsten Abschnitt, Art. 10.

Das **Trauerſpiel** kann niemals mit glücklichem Erfolge mit der Muſik wieder vereinigt werden. Die Urſache davon iſt eben dieſelbe. Denn hier macht die fortwährende muſikaliſche Begleitung, mit dem dramatiſchen und dem beſtändigen Dialog vermiſcht, ein Ganzes aus, welches ſich mit den heutigen Sitten ſo wenig verträgt und ſo gänzlich fremd iſt, daß dadurch diejenige Wahrſcheinlichkeit aufgehoben wird, welche der vornehmſte Grund des wahren Pathos iſt. *)

Die **Ode oder Hymne könnte auf eine ſchickliche und eindruckvolle** Art wieder mit der Muſik verbunden werden. Wir haben ſchon die Urſachen angeführt, warum dieſe Dichtungsart allgemeiner mit der Muſik in Verwandſchaft ſteht, als irgend eine andre. x) Das große Mittel ihrer glücklichen Verbindung müßte eine pathetiſche und gleichförmige Simplicität in der Ausarbeitung von beyden ſeyn. — Wir wollen zuerſt von der pathetiſchen Simplicität der Ode reden. Ob die Neuern gleich gewöhn-

*) Hiewider iſt ſchon oben das Nöthige erinnert. — Der Ueberſ

x) Abſchn. VI. Art. 17.

wöhnlich die dunkle, gelehrte, kalte, blühende, wortreiche und einnehmende Schreibart in derselben angenommen haben; so ist doch diese falsche Manier noch nicht so sehr eingeführt, daß dadurch alle Möglichkeit einer allgemeinen Verbesserung aufgehoben würde. Denn wir sehen aus der Erfahrung, daß dieß Gedicht, wenn es in einer simpeln, verständlichen und pathetischen Schreibart verfertigt ist, einen allgemeinern Beyfall erhält, (außer bey bloßen Schulgelehrten, die das Natürliche nicht mehr empfinden) als die entgegengesetzte Manier einer falschen Verfeinerung. Zum Beweise hievon dürfen wir bloß die zwo berühmten Oden von Pope und Dryden anführen, welche Jedermann versteht, fühlt, und bewundert.

Eine simple und pathetische Melodie wird man mit eben so glücklichem Erfolge auf die Poesie setzen. Dieß ergiebt sich aus den öftern Beyspielen der größten Meister. Händel, Marcello, Bononcini, Corelli, Geminiani, und ihre besten Schüler, sind oft wegen der pathetischen Simplicität ihrer Melodien bewundernswürdig. Und das sind sie vollends, wenn sie glücklich genug sind, die Prahlerey ihrer Kunst zu vergessen. Jemehr sie dieselbe verläugnen, desto glücklicher sind sie.

Denn

Denn die Simplicität der Schreibart wird mehr als das Künstliche von allen bewundert, außer von einigen wenigen, deren Geschmack, wie bey den bloßen Schulgelehrten, durch ihre eignen falschen Verfeinerungen verdorben ist. y)

Es

y) Es wird hier der rechte Ort seyn, die Ursachen aus einander zu setzen, warum eine simple Melodie mehr Eindruck macht, als eine künstliche und zusammengesetzte.

1. Bey dem Ausdrucke der Leidenschaften sind in der Natur keine musikalische Töne, welche ins Gehör fallen. Denn obgleich die natürlichen Töne der Traurigkeit und der Freude, zwo Leidenschaften, welche die Musik am stärksten ausdrückt, der musikalischen Richtigkeit am allernächsten kommen, so sind sie doch in gewissem Grade unzusammenhängend und unmusikalisch.

2. Wie die Töne der Leidenschaften im gewissen Grade unmusikalisch sind, so sind sie auch gemeiniglich einfacher, in ihrer Folge und Zusammensetzung, als die Töne, welche gewöhnlich gebraucht werden, eine ordentliche Melodie zu machen. Aus der ersten Anmerkung folgt, daß jeder musikalischer Ausdruck der Leidenschaften unvollkommen seyn muß. Denn da die musikalischen Töne keinen Grund in der Natur haben, so werden sie unmusikalisch seyn, wenn der Künstler die Töne, welche er hört, ganz genau nachahmt: acht er hingegen von der Natur ab, um sie musikalisch zu machen, so wird die Nachahmung mangelhaft seyn. Indeß ist die Einbildungskraft vermögend, den Verstand durch ihre Einbildung in gewissem Grade zu täuschen. Dieß sehen wir bey der Vorstellung des Trauerspiels, wo die Verzierungen, die Personen, die Kleidungen, der Vortrag und andre

Es iſt indeß noch ein Umſtand, worinn die neuere Poeſie und Muſik, wenn ſie gleich die gröſte

dre Nebenumſtände zwar keine genaue Nachahmung der Natur ſind, wo folglich die Nachahmung unvollkommen iſt, und wo wir doch ſehr gerührt werden. Wenn aber die Nachahmung über einen gewiſſen Grad hinaus von der Natur abgeht, denn empört ſich der Verſtand, und die Rührung geht verloren. Und ſo kann ſich auch die muſikaliſche Nachahmung, wenn ſie gleich in gewiſſem Grade unvollkommen iſt, doch immer ihres Eindrucks rühmen; iſt ſie aber im höhern Grade unvollkommen, ſo verliert ſich dieſer Eindruck. Aus der zweyten Anmerkung folgt, daß die muſikaliſchen Töne deſto mehr von der Natur abgehen, jemehr ſie ſich von der Simplicität entfernen; und hieraus folgt wieder eben ſo augenſcheinlich, daß eine ſimple Melodie, wenn ſie gleich eine unvollkommene Nachahmung iſt, doch pathetiſch und rührend ſeyn kann, da hingegen eine zuſammengeſetzte und künſtliche Melodie, die ſich über die Maaße von der Natur entfernt, alle ihre Rührung verlieren wird.

Dieß führt uns auf einen ſonderbaren Umſtand, den man bisher noch nicht hat erklären können, und der ſelbſt den Grund des muſikaliſchen Ausdrucks betrift. Es iſt dieſer, „daß die muſikaliſchen Töne, welche „man braucht, Leidenſchaften, als Schmerz und Freude, auszudrücken, in ihrer unvollkommnen Nachahmung doch oft rührender ſind, als die natürliche oder „vollkommne Stimme dieſer Leidenſchaften, wenn man „ſie ohne Muſik hört.“ — Es ſcheint nicht leicht zu ſeyn, eine deutliche und hinlängliche Urſache von dieſer Erſcheinung anzugeben. Folgende Muthmaßungen mögen ſo beträchtlich ſeyn, als man will. — 1. Haben nicht die muſikaliſchen Töne eine mechaniſche Gewalt über die menſchliche Natur, wodurch ſie einen hö-

gröſste Simplicität haben, die völlige Vereinigung nicht erhalten können, worinn ſie ſich ehemals

hern Grad von Empfindlichkeit und Sympathie hervorbringen als dieſelbe bey einer kältern und ruhigern Faſſung beſitzt? — 2. Sind wir nicht gewohnt, uns durch dasjenige, was gefällige Eigenſchaften hat, ſtärker einnehmen zu laſſen, als durch das Gegentheil? Und ſo wie das Mitleiden die Seele zur Liebe beweget, pflegt nicht eben ſo die Liebe unſre Seele zum Mitleiden zu bewegen? — 3. Erweckt nicht eine angenehme Stimme, eben ſo wie eine ſchöne Geſichtsbildung, ein ſtarkes Vorurtheil für ihren Beſitzer, und macht uns glauben, daß er liebenswürdige Eigenſchaften an ſich habe? — 4. Kann nicht die Stimme oder die Bildung eines betrübten oder frohlichen Gegenſtandes ſo ſchrecklich oder widerlich, lächerlich oder häſslich ſeyn, daß dadurch die Sympathie derer, die ihn hören oder ſehen, groſstentheils vermindert, oder gar aufgehoben wird? — Wenn dieſe Bemerkungen richtig ſind, ſollte man da nicht, wenn man die Stimme oder den Ausdruck des Schmerzens und der Freude in ſanftere Töne, und in eine beſſere Melodie bringt, als ſie von Natur haben, aber doch immer die Aehnlichkeit und Wahrſcheinlichkeit beybehält, ſollte man da nicht, vermöge obiger Urſachen, einen höhern Grad von Rührung und Sympathie hervorbringen können, als die natürliche Stimme der Leidenſchaften erregen kann?

So weit der Verfaſſer. — Ich begreife nicht, wie ein Mann von ſeinem Scharfſinn ſich und ſeine Leſer mit einem ſo ſeichten Geſchwätze voller Widerſprüche hinhalten kann, wovon dieſe ganze Anmerkung voll iſt. Man darf nur einige Kenntniſs von den ſchönen Künſten und den allgemeinſten Grundſätzen des Geſchmacks haben, um zu wiſſen, daß, und warum uns die ſchöne und veredelte Natur allemal beſſer

mals in Griechenland befanden. Das Sylbenmaaß des Gedichts und das Zeitmaaß der Musik wird bisweilen unvermeidlich einander im Wege seyn. Die Mannichfaltigkeit der Füsse, woran die griechische Sprache so reich war, gab dem Tonkünstler so viel Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen, indem sie eine mannichfaltige und doch übereinstimmende Harmonie veranlaßten, als sich keine lebende Sprache rühmen kann. Weil diese Mannichfaltigkeit der Füsse fehlt, so findet sich gemeiniglich eine todte Einförmigkeit in dem Bau der neuern Verse. Der musikalische Rhytmus, oder das Zeitmaaß muß also die nöthige Mannichfaltigkeit entbehren, oder zuweilen mit dem poetischen Sylbenmaaße nicht zusammenstimmen. *)

besser gefällt, als die Natur in ihrer rohen, ungebildeten Gestalt. Eben so leicht wird man einsehen, daß die Simplicität in der Musik, so wie überall, von ungleich stärkrer Wirkung seyn müste, als eine ängstliche Kunst, und unzeitig verschwendete Auszierung. — Der Ueb.

*) Die Mannichfaltigkeit des musikalischen Rhytmus scheint mir vielmehr bey der Freyheit des Sylbenmaaßes und der Quantität leichter zu erhalten zu seyn, als da, wo das Zeitmaaß sehr genau bestimmt, und die Erfahrung wird hier den Schlüssen des Hrn. Brown widersprechen. Der Ueb.

Wenn die Poeſie und Muſik auf eine ſolche Art vereinigt und verbeſſert wären, ſo könnten ſie vielleicht nach und nach ein Stück der Erziehung und zur Bildung junger Herzen, in der Religion, Staatsklugheit und Sittenlehre, angewandt werden. Dieß iſt ein weites Feld zu Bemerkungen, welches ich aber fürjtzt lieber nur eröffnen, als durchwandeln will. Zur Beſtärkung meiner Meynung dürfen wir uns nur an die wundervolle Stärke dieſer vereinten Künſte erinnern, welche wir oben, nicht nur in den Scenen der wilden Natur, ſondern auch in den freyen Staaten Griechenlandes, gezeigt haben. Und ſo, wie wir ein edleres Syſtem der Religion, Staatsklugheit und Sittenlehre beſitzen, als ſie jemals von ſich rühmen konnten; ſo dünkt mich, würde die Anwendung dieſer Verſchwiſterten Künſte auf dieſelbe die ſchönſten Folgen in der Erziehung der Jugend verſprechen. Indeß muß man auf der andern Seite geſtehen, daß bey dem itzigen Zuſtande der Sitten, und der eingeführten Art der Erziehung, dieſer Erfolg mehr zu wünſchen, als zu hoffen iſt. Anſtatt alſo eine Theorie vorzutragen, welche man als ſchwärmeriſch und chimäriſch anſehen könnte, will ich mich fürjtzt mit der Betrachtung begnügen: „In welcher Abſicht die

vier vornehmſten Gattungen, in welchen Poeſie und Muſik itzt vereinigt ſind, entweder in ihrer Form verbeſſert, oder auf eine nützlichere Art zu ihren eigentlichen Abſichten können angewandt werden.

Die erſte Gattung, das gewöhnliche Lied, oder die Canzonette wird man vielleicht für zu unbeträchtlich halten, als daß man dabey im Ernſte eine Verbeſſerung vorſchlagen könnte. Allein der Verfaſſer wird ſich nicht ſchämen, dem Beyſpiele der gröſsten Schriftſteller unter den alten Griechen zu folgen, und die frühe Gewöhnung an eine gute häusliche Muſik zu empfehlen, welche ſehr dazu dient, die unreinigen Leidenſchaften zu ſtillen, den Geſchmack zu verbeſſern, und die Sitten der Jugend zu bilden. Wenn wir bedenken, wie ſehr das Ohr der Jugend der muſikaliſchen Eindrücke fähig iſt, und wie offen das Herz für jeden Eindruck ſeyn muß, der von einer ſolchen Stärke begleitet wird, ſo können diejenigen, welche die Gewalt früher Gewohnheiten kennen, es nicht für gleichgültig halten, ob dieſe erſten Eindrücke auf eine ſchickliche oder unſchickliche Art gemacht werden. Es ſcheint vielleicht ein paradoxer Satz, wenn es gleich, wie ich glaube, eine gewiſſe Wahrheit iſt, daß der künftige und herrſchende Charakter

der Leidenschaften, beyderley Geschlechts, oft durch ein Lied bestimmt ist. Dichter und Tonkünstler würden sich daher selbst die gröste Ehre machen, wenn sie sich aufs sorgfältigste hüten wollten, die anziehenden Farben ihrer Künste zur Verschönerung des Lasters und der Ausschweifung anzuwenden.

Der Verfasser wird sich indeß nicht so sehr dem Verdachte der Unerfahrenheit bloß stellen, daß er die Möglichkeit behaupten sollte, die alte griechische Gewohnheit wieder einzuführen, da Leute vom ersten Range und von der höchsten Würde sich nicht schämten, die Gesellschaft mit Liedern zu unterhalten, deren Inhalt Religion, Staatsklugheit und Sittenlehre war, worin die Götter, die Helden und die Tugenden gepriesen wurden. Schon bey der Erwähnung dieser veralteten Gewohnheit sieht er von allen Seiten her ein Gelächter auf ihn einstürzen. Es ist genug, wenn man von der heutigen galanten Welt nur hoffen darf, daß sie sich von Liedern entgegengesetzter Art enthalten werde.

Da der mögliche Nutzen des gewöhnlichen Liedes oder der Canzonette vornämlich die Jugend zu betreffen scheint, so dünkt mich, daß eine leichte und vertrauliche Simplicität der Schreibart der eigenthümliche Charakter dieser Gat-

Gattung ſey. Hiezu ſollte man noch, wo es die Sache leidet, eine gewiſſe feyerliche Fröhlichkeit und einen glänzenden Geſchmack hinzuthun, um den anziehendſten Reiz der Künſte für die Tugend zu brauchen, und Wohlwollen, Groſsmuth und Adel der Seele durch eine tägliche Gewohnheit von ſelbſt in die häusliche und geſellſchaftliche Unterhaltung zu miſchen.

Die Motette, in Abſicht auf ihren Inhalt, bedarf und leidet keine Verbeſſerung, da ſie aus der heiligen Schrift genommen wird. *) Eine gute Wahl ſolcher Worte, die ſich für die Muſik ſchicken, iſt hier ſehr nöthig; und ob dieſs gleich zuweilen geſchieht, ſo wäre doch zu wünſchen, daſs irgend ein höheres Gericht darüber die Aufſicht haben, und zuweilen, wenigſtens abſchlägiger Weiſe, den Componiſten regieren möchte, damit er keine Unſchicklichkeiten begienge.

a) Ob es gleich eine ganz kluge Einſchränkung in der Engliſchen Kirche iſt, keine andre heilige Poeſie, als die Worte der Schrift zu erlauben, ſo würde doch zur Privatandacht die Compoſition der Hymnen ein rühmlicher Zuſatz zu der Poeſie und Muſik vernünftiger Chriſten ſeyn. Hier würde der Poet Gelegenheit haben, ſein Genie zu zeigen, welche ihm ſonſt die Einrichtung des öffentlichen Gottesdienſtes verſagt. Zu dieſer Gattung kann man die ſchöne Ode von Pope: Der ſterbende Chriſt an ſeine Seele, rechnen.

gienge. [b]) — — Der Kirchengesang scheint keine Verbesserung zu bedürfen. Seine Simplicität und Feyerlichkeit ist überhaupt seiner Bestimmung gemäß; und er ist, wenn er gut ausgeführt wird, im Stande, Gemüthsbewegungen von der edelsten Art zu erwecken. Es wäre zu wünschen, daß die Kirchenmusik in den Kathedralkirchen allemal mit der gehörigen Mäßigung und Einschränkung gesetzt wäre. Hier ist, wie wir bemerkt haben, alle Anlage dazu gemacht, daß das Ganze gar zu sehr eine Sache der bloßen Kunst werde. Eine große und nachdrückliche Simplicität der Schreibart, die allemal der heiligen Poesie untergeordnet bliebe, sollte man, als das wahrste und einzige Lob, zu erreichen suchen. Eben diese andächtige Simplicität des Vortrages sollte der Organist und der Chor zu erhalten sich bemühen. Sie sollten ihren Ruhm in einer natürlichen und würdigen Ausführung, nicht in einer gesuchten Prahlerey ihrer Kunst setzen. Der Grundsatz Augustins war vortrefflich, und verdient eine ernstliche Aufmerksamkeit, sowohl von denen, welche die Kirchenmusik aufführen, als

b) Hier saat der Verf noch einige Perioden über die Uebersetzung der Psalmen von Sternhold, welche den Deutschen Leser wenig interessiren.

als von denen, welche dieſelbe anhören. „Ich mache mir allemal ſelbſt Vorwürfe, wenn ich gereizt werde, mehr Aufmerkſamkeit auf den Sänger zu richten, als auf das, was geſungen wird.“ Wir müſſen indeß noch einen Umſtand hinzuſetzen, als ein Mittel, die Kirchenmuſik zu ihrer urſprünglichen Würde und Nutzbarkeit zurück zu führen. Wir haben in dieſem ganzen Werke geſehen, wie die Trennungen bey der Abnahme der poetiſchen und muſikaliſchen Künſte allemal eine nach der andern folgen. Und zur Steuer der Wahrheit müſſen wir hier bemerken, daß bey der Aufführung der Kirchenmuſik ſchon lange eine Trennung vorgegangen iſt, die ihrem wahren Nutzen im Wege ſteht. Die höhern Stände der Kirche glauben, daß ſie mit der Aufführung derſelben nichts zu thun haben. Es wäre ſehr zu wünſchen, daß die muſikaliſche Erziehung allgemein genug wäre, um die Geiſtlichkeit von jedem Range in Stand zu ſetzen, ſich allemal mit in das Chor zur Verherrlichung ihres Schöpfers zu miſchen. Die Gemeine würde dadurch natürlicher Weiſe angetrieben werden, einem ſo mächtigen Beyſpiele zu folgen. — Wir haben Grund zu glauben, daß dieſe Trennung zum Theil durch die Einführung einer künſtlichen Muſik veranlaßt iſt,

welche in der Ausführung, für einen jeden zu schwer wurde, der nicht Musikus von Profession war. Wir finden also hier einen neuen Grund, die Kirchenmusik von ihrer itzigen zusammengesetzten und künstlichen Schreibart zu derjenigen zurück zu bringen, wobey mehr Simplicität, und die Ausführung leichter ist.

Was die zwo dramatischen Gattungen, die Oper und das Oratorium betrift, so haben wir schon die vornehmsten Fehler gezeigt, welche sie in ihrem itzigen Zustande haben. Eine recht glückliche Verbesserung, wodurch sie ihre eigentlichen Absichten erreichen könnten, scheint gänzlich unmöglich zu seyn, so lange die dramatische Form und die musikalische Begleitung mit einander verbunden bleiben. Könige, Krieger, Staatsleute, Weltweise, Patriarchen, Heilige und Märtyrer zu hören, welche mit einander im Recitativ lange Unterredungen halten, ist so ganz unnatürlicher Umstand, daß sich die Einbildungskraft sogleich empört, und die Vorstellung als abgeschmackt und unglaublich verwirft. Da also das Recitativ oder die beständige musikalische Begleitung, welche in beyden herrscht, der dramatischen Form so wesentlich widerspricht, so muß das Eine oder das Andre

erst

erſt wegaeſchafft werden, ehe Wahrſcheinlichkeit und Pathos entſtehen kann.

Eine Art von Verbeſſerung iſt alsdann möglich, wenn man das Recitativ oder die beſtändige muſikaliſche Begleitung abſchafft; und in dieſem Fall würde der Dialog die gewöhnliche Form des Trauerſpiels erhalten. Ein muſikaliſches Chor, von den Perſonen des Drama abgeſondert, könnte doch noch gelegentlich eingeführt werden, und dann ſchicklicher und wirkſamer ſeyn. c) Vor allen Dingen müßten dieſe Gelegen-

c) Ich ſage, gelegentlich: denn der immer fortwährende Chor des alten griechiſchen Trauerſpiels würde eben ſo unnatürlich ſeyn, als das Recitativ ſelbſt. Außerdem würde der beſtändige und immer fortgehende Chor das neuere Trauerſpiel ſeines Eindrucks und ſeiner Anmuth zur Hälfte berauben; eine genaue Einheit des Orts und der Zeit, ſind, wie wir geſehen haben die nothwendigen Folgen deſſelben. (Abſchn. VI. Art. 22.) Auch in Abſicht der Aktien, welche noch wichtiger iſt, waren die Wirkungen des Chors auf das Ganze ſchlecht. Es iſt wahr, daß er auch hier die Einheit veranlaßte; zugleich aber ſchwächte er auch die Stärke der Handlung. Denn es giebt wenig große, ſchmerzliche oder ſchreckliche Handlungen, welche nicht einige Verſchiedenheit des Orts erfodern, um ſie nach ihren rührendſten Situationen zu entwickeln, und von ihrer treffendſten Seite zu zeigen. Viele von dieſen müſſen daher für den Dichter und ſeine Zuhörer verloren gehen, und es muß gewöhnlich eine matte und matte Fabel aus der genauen Einheit des Orts entſtehen, welche der beſtändige Chor veranlaßte. Daher finden wir, daß die griechi-

Gelegenheiten eine ſtarke Beziehung auf die rührendſten Situationen der tragiſchen Handlung haben; der Chor müßte aus ſolchen Charakteren beſtehen, die wahrſcheinlicher Weiſe den muſikaliſchen Vortrag brauchen könnten; die Ode müßte in einer affektvollen Schreibart geſchrieben werden, nicht mit der Prahlerey einer kalten Einbildungskraft oder einer ekelhaften Allegorie, welche, anſtatt die Zuhörer zu erwecken, ſie in Schlummer wiegen würde; die Muſik und die Ausführung müßten von einerley Art ſeyn. Indem ich dieſe Verbeſſerung des muſikaliſchen Drama näher aus einander ſetze, ſo denkt man vielleicht, daß ich die beyden verſchwiſterten Künſte trenne, anſtatt ſie zu vereinigen; in der That aber ſchlage ich ihre Trennung nur in Einem Umſtande vor, als ein nothwendiges Mittel,

griechiſchen Trauerſpieldichter oft genöthigt ſind, viele rührende Vorfälle bloß erzählen zu laſſen, welche die ſchönſten Scenen würden veranlaßt haben, wenn ſie ſich mit der Einheit des Orts vertragen hätten. Wenn ich mich über dieſe nicht unbeträchtliche Sache weiter einlaſſen wollte, ſo könnte ich es durch Anführung einzelner Beyſpiele beweiſen, daß unter allen alten Stücken keine einzige große und rührende tragiſche Handlung iſt, welche durch dieſen ängſtlichen Zwang nicht ſehr gelitten hat. Die Handlung im Oedipus Tyrannus allein ausgenommen, welche in allen Stücken beynahe, wo nicht ganz, vollkommen zu ſeyn ſcheint.

Mittel, ihre Vereinigung in einem andern deſto völliger zu machen.

Damit es aber nicht das Anſehen habe, als wollten wir die Muſik bloß auf eine Verbindung mit der Ode oder Hymne einſchränken, und ſie gänzlich von der Vorſtellung einer Handlung ausſchließen, ſo wollen wir itzt auf eine andre und vollkommnere Art von Verbeſſerung kommen, wobey viele Sujets der Oper und des Oratorio in einer völligen Vereinigung mit der ganzen Stärke der Muſik, verbunden mit Wahrſcheinlichkeit und Natur, vorgetragen werden können.

Wir haben oben geſehen, daß aus einer Vereinigung der Ode und der epiſchen Dichtungsart der erſte rauhe Umriß des Trauerſpiels entſtand, welcher aus der muſikaliſchen Erzählung und dem Geſange des Chors zuſammengeſetzt war. d) Hieraus wollen wir alſo die eigentliche Form des muſikaliſchen Vortrages großer, ſchrecklicher, oder pathetiſcher Handlungen zu beſtimmen ſuchen. Dieſe Vereinigung bringt das hervor, was man eigentlich die erzählende oder epiſche Ode nennen kann. Sie entſtand aus der Natur, zu einer Zeit, da die vorgeſtellten Handlungen von der einfachſten Art waren.

d) S. oben Abſchn. VI. Art. 19.

waren. *) Dieſe Simplicität der Handlung muß auch itzt noch beybehalten werden, wenn die Dichtungsart vollkommen ſeyn ſoll; denn eine verwickelte Handlung würde ohne Zweifel lange und unbelebte Erzählungen hervorbringen, würde den muſikaliſchen Vortrag entkräften, und das eigentliche Genie des Gedichts aufheben. Wenn wir alſo vorausſetzen, daß die Handlung einfach und voll Leidenſchaft iſt, ſo wird das Gedicht, die Muſik und die Ausführung, wenn alles gut beſorgt wird, einen eben ſo hohen Grad von Natur und Wahrſcheinlichkeit erhalten, als dadurch zugleich die Verbindung der Muſik und Poeſie ihre höchſte Gewalt und ihre ſtärkſte Kraft zu rühren erreicht. Die eingemiſchte Erzählung muß kurz und lebhaft ſeyn, die Geſänge und Chöre abwechſelnd und ausdruckvoll, und da ſie oft durch die kurzen Erzählungen unterbrochen werden, ſo können ſie noch einen höhern Schwung erhalten, als die einfache und nach einander fortgehende Ode, welche wegen ihrer ununterbrochenen Länge oftmals matt wird. Durch dieſe Vereinigung können alle die rührendſten Theile der Handlung recht ins Licht geſetzt, und alles, was kalt, unwahr-

*) Eben daſelbſt.

unwahrscheinlich und ohne Leidenschaft ist, in Finsterniß eingehüllt werden. — Das Recitativ oder Accompagnement, worinn die Erzählung eingekleidet ist, wird hier einen großen Theil von derjenigen Unwahrscheinlichkeit verlieren, womit es bey dramatischen Vorstellungen behafte[illegible] ist. Denn hier ist der Erzählende ein orden[illegible] Musikus, dessen Amt die Begeisterun[illegible] Gesanges ist; und da die Erzählung w[illegible]er und lebhafter ist, als es der Dialo[illegible]igt, so kömmt sie dem Genie der Ode r[illegible]und kann ohne Unwahrscheinlichkeit oder [illegible]lichkeit eine musikalische Begleitung erhalten, welche einer vollständigen und ordentlichen Melodie nahe kömmt. — Und endlich sind die Lieder und Chöre bey ihrem Vortrage so wenig unnatürlich, daß sie nichts anders, als eine eindruckvolle Nachahmung der Natur sind, wodurch diejenigen, welche die Handlung erzählen hören, und die Regeln der Melodie verstehen, angetrieben werden, sich in jede vorgestellte Scene von Freude, Triumph, Schrecken, Frohlocken, Andacht oder Schmerz mit zu mischen.

Von dieser erzählenden oder epischen Ode haben wir zwey schöne Beyspiele in der Englischen Sprache, deren Verfasser Pope und

Dryden

Drydens ſind. In der Stärke der Leidenſchaft und der Abwechslung des ſchicklichen Sylbenmaaßes ſind ſie bewundernswürdig. [f]) Die Lieder und Chöre ſind wechſelsweiſe zärtlich, freudig und majeſtätiſch, und oft zu der edelſten und ſtärkſten Vereinigung der Poeſie und Muſik eingerichtet. [g]) Ob wir nun gleich ihre ausnehmende Schönheit zugeben, ſo fodert es doch die kritiſche Gerechtigkeit, daß wir einige Fehler in dieſen zwo unſterblichen Oden auszeichnen, damit man ſich nicht bey einer blinden Nachahmung ihre Fehler ſo, wie ihre Schön-

f) Wir haben oben gezeigt, daß die Wiederkehr deſſelben Sylbenmaaßes in der Strophe, Antiſtrophe und dem Epodos der alten griechiſchen Ode die natürliche Folge ihrer Verbindung mit dem Tanze war. Da aber dieſe Verbindung unwiederbringlich verloren gegangen iſt, ſo iſt das unveränderte Sylbenmaaß der Ode wenigſtens unbedeutend, und in der That widerſinnig, da es dem Dichter die Abwechſelung des Sylbenmaaßes raubt, welche oft dem Gedichte einen großen Nachdruck giebt, wenn die Verſification auf einmal und unerwartet bald verkürzt, bald verlängert wird. Die zwo gedachten Oden haben eine Abwechſelung, die zu dieſer Art von Schönheit die beſten Beyſpiele giebt.

g) Eine glückliche Ueberſetzung dieſer zwo berühmten Oden hat uns Hr. Weiße in dem Anhange ſeiner ſcherzhaften Lieder geliefert. Die Ueberſetzung von Alexanders Feſt iſt durch Hrn. Kamler ſo eingerichtet, daß ſie der Händelſchen Muſik kann unterlegt werden, und ſo in Berlin aufgeführt und einzeln abgedruckt. — Der Ueb.

Schönheiten eigen mache. — In Popens Ode auf den Tag der H. Cäcilia ſcheint der Inhalt nicht Einheit genug zu haben; ſie iſt keine Erzählung einer einzigen großen Handlung, ſondern vielmehr eine poetiſche Beſchreibung der Geſchichte des Orpheus. — Drydens Ode iſt in der Einheit der Handlung vollkommen; aber unvollkommen in ihrem moraliſchen Zwecke. Denn ſie iſt eine Vorſtellung der gemißbrauchten Gewalt der Muſik, die einem jungen Fürſten zu einer Handlung voll Rachgier und Grauſamkeit angefeuert hat. In der Ausführung iſt nur Ein beträchtlicher Fehler, welcher in dieſen beyden mit Recht berühmten Oden zu herrſchen ſcheint: die Erzählung iſt nicht allezeit hinlänglich von dem Liede oder der Arie unterſchieden. Sie laufen dergeſtalt in einander, daß der Componiſt oft verlegen ſeyn muß, ob er eine recitativiſche Begleitung, oder eine völlige Melodie ſetzen ſoll. Es iſt in der That offenbar, daß dieſe berühmten Dichter dieſen Unterſchied nicht beobachtet haben; und daher kam es, daß manche Stellen, welche ſie offenbar für die ordentliche Melodie beſtimmten, die Form der Erzählung haben. Man muß indeß, um dieſen berühmten Männern Gerechtigkeit wiederfahren zu laſſen, auch das hinzuſetzen,

daß die Erzählung zuweilen ſo lebhaft iſt, daß ſie ohne Uebelſtand die Begleitung des Geſanges oder des Chors verträgt. Man merkt es leicht, daß Händel durch dieſe Unregelmäßigkeit der Poeſie zuweilen in Verlegenheit gebracht iſt, als er Drydens Ode in Muſik ſetzte; denn einige Stellen ſind zum Recitativ gemacht, welche vielmehr eine Arienmelodie zu fodern ſcheinen, und andre ſind wieder Arienmäßig geſetzt, welche, als Erzählung, ſich mehr für das Recitativ ſchicken möchten. — Ein Dichter von niederm Range, Hr. Hughes, hat dieſer Unordnung in Drydens Ode abzuhelfen geſucht. Er hat aber ſeine eigne Stärke nicht genug geprüft, als er es gewagt hat, den Bogen des Ulyſſes aufzuſpannen. Allenthalben, wo er eine Veränderung gewagt hat, iſt das poetiſche Feuer von ihm erſtickt.

Der Inhalt der erzählenden oder epiſchen Ode kann aus der heidniſchen oder heiligen Geſchichte genommen werden. Die heidniſche wird manche Sujets an die Hand geben, welche moraliſch und politiſch ſind; die heilige Geſchichte iſt eine reiche Quelle moraliſcher und geiſtlicher Sujets. Man hat noch einen beſondern Vortheil dabey, wenn man die heilige Geſchichte in dieſer Form einer epiſchen Ode vorträgt. Denn bey der

dramatiſchen Vorſtellung alter Begebenheiten iſt es wegen der groſſen Ungleichheit der alten Sitten mit den unſrigen ſehr ſchwer zu vermeiden, daß nicht Umſtände vorkommen ſollten, welche dem Auge, das bloß unſre Zeiten kennt, widerſinnig oder geringfügig ſcheinen; und beydes iſt doch bey der Vorſtellung der heiligen Geſchichte ſorgfältig zu vermeiden. Der Weg der Erzählung iſt alſo weit vorzüglicher; denn in dieſer kann der Dichter die gröſſten und rührendſten Situationen anbringen, und zu gleicher Zeit Wahrſcheinlichkeit und Achtung beybehalten, indem er das übrige zu verſtecken weiß.

Daß dieſe Vorſtellung geiſtlicher Sujets die höchſte und fruchtbarſte Vereinigung der Poeſie und Muſik iſt, braucht keines weitläuftigen Beweiſes. Sie ſteht mit allen den erhabnen Wahrheiten, den groſſen und eindruckvollen Begebenheiten unſrer Religion in der genauſten Verbindung. Wenn dieſe ſo durch die vereinte Gewalt des Gedichts und Geſanges vorgetragen werden, ſo erwecken ſie die edelſten Bewegungen der menſchlichen Seele, und erheben ſie zu der höchſten Stufe, die unſer ſterblicher Zuſtand erreichen kann.

Vierzehnter Abschnitt.

Beschluß.

In so weit also könnte wenigstens die Poesie und Musik eine vortheilhafte Wiedervereinigung vertragen, und dadurch die edelsten Absichten erreichen. Die weitern Folgen davon müßten aus dieser ersten Verbesserung entstehen, und so lange also, bis hierinn etwas vorgenommen ist, kann es von keiner Erheblichkeit seyn, höhere Verbesserungen anzugeben, welche bey der itzigen Lage der Sachen ohne Zweifel für chimärisch würden gehalten werden.

Wir wollen also für itzt mit folgender Frage schließen: „Ob sich unser Zeitalter und unsre „Nation wegen ihrer Achtung für die schönen „Künste nicht noch mehr durch die Errichtung „einer poetischen und musikalischen Akade„mie unterscheiden könnte, um diese beyden „Künste desto vortheilhafter wieder zu vereinigen, „und sie zu ihren höchsten Absichten desto geschick„ter zu machen?“ — Das Urtheil einer geschickten und uneigennützigen Gesellschaft, die in dieser Absicht errichtet wäre, würde vielleicht jede hier vorgeschlagene Verbesserung in den vier

ver-

verſchiednen Arten zu Stande bringen, in welchen die Künſte noch unvollkommen vereinigt ſind. Die Belohnung dafür müßte allein die Ehre ſeyn, damit nicht feile Köpfe den Pfad der Genies betreten könnten. Es läßt ſich vermuthen, daß die beſten Dichter, wenigſtens der künftigen Zeit, ſich um den Beyfall einer ſolchen Akademie bewerben würden; und durch dieſe Einrichtung, die eine Nährerinn dieſer beyden verſchwiſterten Künſte werden könnte, würde von ſelbſt eine Reihe beyfallswürdiger Gedichte entſtehen, in jeder Gattung, welche auf eine ſchickliche Art das Colorit und die Verſchönerung der Muſik vertragen könnte. — Das vertraute Lied, zur häuslichen und geſellſchaftlichen Unterhaltung in die Muſik geſetzt, würde, wenn es durch die moraliſchen Schlüſſe der Akademie geleitet würde, nach und nach ſeine alte Würde und Nutzbarkeit wieder erhalten. — Die Wahl der Motetten aus der heil. Schrift würde die öffentliche Genehmhaltung der Geſellſchaft haben; und die Hymne, durch eben die weiſe Ordnung eingeſchränkt, würde die pathetiſche Erhabenheit und Simplicität der Schreibart an ſich haben, welche dazu dient, die Seele zur Betrachtung und Liebe der Religion zu erheben. — Der tragiſche Chor würde durch eine ſolche

Gesellschaft gehörig begränzt und eingeschränkt werden, und man könnte ihn gelegentlich zur Vermehrung des Schreckens und Mitleids, und allen den moralischen Absichten brauchen, welche die dramatische Gattung hat. Die epische Ode, durch den Geschmack und die Einsicht dieser Akademie geleitet, würde zu ihrer Vollkommenheit gelangen. Die größten und rührendsten Sujets, aus der Geschichte unsers Landes und fremder Länder genommen, würden uns alsdann vorgestellt werden; und die erhabensten und wichtigsten Begebenheiten, deren die heilige Schrift Meldung thut, würden durch die edlern Leidenschaften ihren Weg zu unserm Herzen nehmen.

Eine solche Gesellschaft würde nicht weniger einen Einfluß auf den Zustand und Charakter unsrer Musik haben. Die Gedichte, welche ihren völligen Beyfall erhielten, würden natürlicher Weise Gegenstände für die Ehrbegierde unserer besten Componisten werden. Ihr Genie, welches auf diese Art seine gehörige Richtung erhielte, würde nicht länger in die unregelmäßigen Phantasien des Gesanges ausschweifen, sondern es würde in gehöriger Unterwürfigkeit unter den poetischen Ausdruck bloß darinn

eine

eine Ehre ſuchen, alle ſeine Kräfte zu vereinigen, um ein wahres Pathos hervorzubringen.

Die Ausführung dieſer gebilligten Gedichte, welche durch eine gebilligte Muſik auf dieſe Art gehoben wären, würde beyden an innerm Werthe gleichen, wenn ſie unter der Anleitung eben der einſichtvollen Richter geſchähe. Die Sänger würden ſich nicht mehr die Freyheit erlauben, von demjenigen, was ſie vor ſich haben, abzuweichen, um ihre Kunſt zu zeigen, ſondern würden unter der Aufſicht eines höhern Anſehens und Geſchmacks angetrieben werden, in ihrer Manier eine wahre Simplicität anzunehmen, und würden, gleich einem guten Schauſpieler, ihre Ehre bloß darinn ſuchen, dem Dichter und Tonkünſtler zu Hülfe zu kommen, indem ſie die Vorſtellung, welche beyde zur Abſicht haben, ſchmücken und vollſtändig machen.

Die Wichtigkeit einer ſolchen Anſtalt verdient unſer ernſthafteſtes Nachdenken. Wir haben oben geſehen, wie ſehr die Poeſie und Muſik mit der Natur und den Eigenſchaften des Menſchen verwandt ſind, und daß zu allen Zeiten, die Sitten mochten wild, barbariſch, verbeſſert, verfeinert oder verdorben ſeyn, jedes Volk auf Erden ihren Einfluß allemal gefühlt hat. So allgemein und mächtig ſind ihre Wir-

lungen auf die Leidenſchaften der Seele, daß man vielleicht keine Periode der menſchlichen Natur angeben kann, (der Verfaſſer weiß wenigſtens keine,) worinn ſie nicht entweder heilſam oder ſchädlich geweſen ſind, worinn ſie nicht entweder gedient haben, Religion, Tugend und die allgemeine Glückſeligkeit zu befördern, oder Werkzeuge der Ausſchweifung und des allgemeinen Verderbens geweſen ſind.

Man darf übrigens nur auf alles das zurückſehen, was wir im Vorhergehenden geſagt haben, ſo wird man finden, daß dieſe Künſte in allen geſitteten Staaten ſich zur Verderbniß neigen, wenn ihnen nicht durch heilſame Anſtalten aufgeholfen und beygeſtanden wird. Dieſe Neigung zur Verderbniß entſtand nicht aus der Natur der Künſte ſelbſt, ſondern von dem Zeitpunkte der Sitten, welcher ſie von ihrem eigentlichen Zwecke ablenkt. — Will man dieſe natürliche Flamme in der menſchlichen Bruſt erſticken? Dieſer Verſuch wäre Thorheit. Man müßte ſeine Augen und Ohren vernichten, dieſe Werkzeuge, wodurch uns die Poeſie und Muſik ihre Gewalt mittheilt, ehe man einen ſolchen Vorſatz ausführen könnte. Was kann man alſo beſſers thun, als dieſen mächtigen Strom in einen regelmäßigen Lauf zu bringen, wel-

welcher ſich unvermeidlich entweder mit dem Strome des Laſters oder der Tugend vermiſcht?

Und dieß noch mehr in einem großen und mächtigen Königreiche, dem von Zeit zu Zeit neue Reichthümer zuſtrömen, welche beſonders zur Zeit des Friedens neue Arten erfinderiſcher Schwelgerey hervorbringen müſſen, und eine unermüdete Neigung zur Zerſtreuung und Zeitverkürzung. Daher würde die Gefahr vornämlich entſtehen, wenn man gleich Eine böſen Abſichten hätte, daß ſich dennoch die mimiſchen, und beſonders die poetiſchen und muſikaliſchen Künſte von ihrem eigenthümlichen und erhabnen zu ihrem widernatürlichen und unedeln Endzwecke lenken würden. — Wenn man in einem ſolchen Königreiche ihre niedrigſten Arten eifrig ſuchen, und ihre höhern vernachläßigen ſollte, wenn das Trauerſpiel dem Luſtſpiele, und das Luſtſpiel dem Poſſenſpiele, und das Poſſenſpiel der Pantomine weichen, wenn man Arbeiten des Genies Freyheiten verſagen, und ſie den Poſſen eines Harlekins und Pierot ertheilen ſollte; was könnte man da mit größerm Rechte befürchten, als einen allgemeinen Verfall des Geſchmacks, der nach und nach unvermerkt eben die ſchädlichen Folgen haben

könnte, welche die letzten Zeiten der griechiſchen Staaten und des römiſchen Reichs bezeichneten?

Im Gegentheil würde eine glückliche Vereinigung dieſer beyden eindruckvollen Künſte, zu ihrem wahren Zwecke geleitet, die beſten Folgen haben. Sie würde in dem blühendſten Königreiche die Würde jeder ſchönen Vollkommenheit erneuern und erhöhen, den Geſchmack verfeinern, die Religion befördern, die Sitten reinigen, die Staatsklugheit unterſtützen; mit einem Worte, ſie würde dem Ueberfluſſe des Reichthums, welcher dieß Königreich entweder ſchmücken oder überwältigen muß, die gehörige und die heilſamſte Richtung geben.

Eine Anſtalt alſo, welche ſo wichtige Zwecke befördern kann, macht nicht allein auf die Aufmerkſamkeit der Weiſen und Rechtſchaffenen jedes Standes Anſpruch; ſondern iſt vielleicht auch des Schutzes des beſten und größeſten Königs nicht unwürdig.

Erſter

Erſter Anhang.

Die Heilung Sauls,

eine Ode

von Dr. Brown.

Inhalt.

Saul wird, wegen seines Ungehorsams gegen Gott, mit der Schwermuth bestraft. — Er läßt den David kommen, ihn durch die Gewalt der Musik zu heilen. — Er kömmt, begleitet von einem Chore Schäfer, und, um Sauls-Unruhe zu vertreiben, besingt er die Schöpfung der Welt, und den glücklichen Zustand unsrer ersten Eltern im Paradiese. — Saul wird durch diese Vorstellung bewegt; er verlangt aber von David zu wissen, warum denn er allein unglücklich sey, wenn alles glücklich wäre. — Um ihn zu überzeugen, daß die Sünde die Quelle des Unglücks sey, besingt David den Fall des ersten Menschen, und dessen Verjagung aus dem Paradiese. — Dieß empört den Stolz des Königs, und erregt in ihm Zorn und Wut, anstatt dieselbe zu stillen. — David, der über seine Drohungen erhaben ist, weckt sein Gewissen, und setzt ihn in Schrecken, indem

er das Schickſal und die Strafe der Sünde, in der Vertilgung der Rotte Korah durch ein Erdbeben, und der ſündigen Welt durch eine allgemeine Sündfluth beſingt. — Saul, vom Schrecken erſchüttert, will ſich ſelbſt tödten. — Seine Freunde verhindern es, und David beſänftigt ſeine Unruhe, indem er die Reue und die göttliche Gnade anruft, ſein Herz zu beruhigen. — Saul empfindet eine edle Traurigkeit — Doch ſeine Verzweifelung kömmt wieder, und David fodert ſein Chor auf, ein erhabnes und rührendes Lied anzuſtimmen. — Dieß thut ſeine Wirkung; und Saul zerfließt in Thränen der Reue. — David richtet ihn itzt mit der Wiederkehr der göttlichen Liebe auf. — Um alle Spuren des Stolzes zu vertreiben, ſingt er darauf ſein eignes Glück in dem niedrigen Stande eines Hirten. — Um den Gram des Königes noch weiter zu ſtillen, bringt er ihn durch eine ſanfte Muſik in einen leichten Schlummer, und ruft die himmliſchen Traumgeſichte an, ihn in die Gegenden der Seligen zu verſetzen, und ſeine

Angſt

Angſt in Freude zu verwandeln. — Die gewünſchten Folgen zeigen ſich auf ſeinem Geſichte. Die Schwermuth flieht; und Saul erwacht in völliger Ruhe. — David ſchließt darauf mit einem Triumphliede über die Gewalt der Harmonie, und den Lobgeſang der Seraphinen, welcher ſie, als eine Gehülfinn des Himmels, bey der Schöpfung der Welt, erhob. —

Ode.

Die Heilung Sauls.

„Auf, Rache! von der Hölle Tiefen
„Empor! — Vom Lager deiner Ruh!
„Geuß auf sein Haupt Verderben hin!“
Des Himmels Donnerstimmen riefen
Also des Abgrunds Göttinn zu,
Der Schwermuth, Gottes Rächerinn.
Die Pforten öffnen sich; es steigen
Die Furien empor, von ihren Ketten frey,
Die blasse Schwermuth eilt herbey
Im tiefen, schreckenvollen Schweigen.
Zwo Töchter heulen ihr zur Seite,
Verzweifelung und Angst — ein gräßliches Geleite!
Saul fühlts; ihn flieht der Schlaf, und jede Lust,
Tief nagt ihn Pein in der gemarterten Brust.

THE

THE CURE OF SAUL.

A SACRED ODE.

„ Vengeance, ariſe form thy infernal Bed;
„And pour thy Tempeſt on his guilty Head!“
Thus Heav'n's Decree, in Thunder's Sound
Shook the dark Abyſs profound. —
The unchain'd Furies come!
Pale *Melancholy* ſtalks from Hell:
Th'abortive Offipring of her Womb,
Deſpair and *Anguiſh* round her yell.
By ſleepleſs Terror SAUL poſſeſs'd
Deep feels the Fiend within his tortur'd Breaſt.

Ein Schwarm Geſpenſter heult
Rings um ihn, ſteht getheilt
In Haufen da, daß er ihn vielfach quäle;
Und Grauſen ſtrömt um ſeine Seele.

Eilig rufet Jeſſens Sohn;
Er rührt der ſanften Leyer Ton
Gewaltig, ruft aus ihr Geſang hervor,
Und führt der Sänger feſtlichen Chor.
Auf jeder Saite wohnt ſanft-athmendes Entzücken,
Der Unruh nagend Weh zu lindern, zu erſticken.
Sein Zauberlied ſchwellt ſchnell die Leidenſchaften auf,
Schnell hemmt es ihres Sturmes Lauf.

Der Gottverlaßne König lag,
Verwünſchend Licht und Tag,
Auf ſeinem Lager da.
Dem traur'gen Lager trat der Hirt itzt nah.
Indeß ſein Chor, um ihn verſammelt, ſteht,
Weiht er den Geiſt zum Liede durch Gebet: —
Und eine Zähr' entfiel ihm — „Eile,
„O Gott! und lindre ſeinen Schmerz!
„Denn ſieh, o Richter! deine Pfeile,
„Sie trinken, gifterfüllt, ſein Herz.“

Midnight Spectres round him howl;
Before his Eyes
In Troops they rise,
And Seas of Horror overwhelm his Soul.

Haste; to IESSE's *Son* repair:
He best can swee,p the Lyre,
Wake the solemn sounding Air,
And lead the vocal Choir.
On ev'ry String soft-breathing Raptures dwell,
To sooth the Throbbings of the troubled Breast;
Whose magic Voice can bid the Tides of Passion swell,
Or lull the raging Storm to Rest.

Sunk on his Couch, and loathing Day,
The heav'n-forsaken *Monarch* lay:
To the sad Couch the *Shepherd* now drew near;
And, while th'obedient *Choir* stood round,
Prepar'd to catch the Soul-commanding Sound,
He drop'd a gen'rous Tear. —
Thy pitying Aid, o God, impart!
For lo, thy poison'd Arrows drink his Heart!

Vom Chaos hob er an, der mächtige Gesang. —

Er rief Atomen, die zu seinen Füssen schliefen,
Die träge Finsterniß lag brütend auf den Tiefen: —
Verwirrung, auf! den Chaos zu erschüttern,
Reiß ihn aus seiner Rast! —
Horch auf! — Die Zwietracht bricht laut ihrer Ketten Last,
Die feindlich rauschenden Atomen streiten;
Ihr Donnerruf dringt durch die Dunkelheiten,
Setzt jedes Element in Krieg. —
„Empörung, schweig! — Es werde Licht!“
So sprach der Ewige. Der Abgrund schwieg,
Der Chaos tobte länger nicht.
Und sieh, es flammt, der Nacht entnommen,
Die Sonne voller Pracht herauf,
Und sie beginnt den nie gehemmten Lauf.
Die funkelnden Plejaden kommen;
Dein Stern, Orion, leuchtet hell, und ziert
Den Morgen dort; indeß noch tief im Norden

The mighty Song from *Chaos* roſe. —

Around his Throne the formleſs Atoms ſleep,

And drowzy Darkneſs broods upon the Deep: —

Confuſion, wake!

Bid the Realms of *Chaos* ſhake!

Rouſe him from his dread Repoſe! —

Hark! loud *Diſcord* breaks her Chain:

The hoſtile Atoms claſh with deafning Roar:

Her hoarſe Voice thunders through the dire Domain,

And kindles ev'ry Element to War. —

„Tumult ceaſe!

„Sink to Peace!

„Let there be Light!" — Th' Almighty ſaid;

And lo, the radiant *Sun*,

Flaming from his orient Bed,

His endleſs Courſe begun.

See, the twinkling *Pleiads* riſe,

Thy Star, *Orion*, reddens in the Skies:

While ſlow around the northern Plain

Arktur den Gang der Nacht regiert.
Auch deine Pracht, o Mond, sang sein Gedicht,
Den wundervollen Lauf, dein wandelbares Licht,
Du schönster aller Sterne!
Wenn du den Lauf der Nacht regierst,
Und ihren Wagen still durch Silberwolken führst,
Wer sieht den sanften Tag, den du verstreust, nicht gerne?

Der Sterne, der Planeten Heere,
Hebt an die Harmonie, und preist durch laute Chöre
Die Hand, die euch gemacht!
Dort dreht ein Seraph strahlenvoll die Sphären;
Da steht er auf dem Stern des Pols, voll Pracht.
Vereinigt euch mit ihm, ihr Sphären!
Hebt an die Harmonie, und preist in lauten Chören
Die Hand, die euch gemacht.

Im stummen Staunen lag der König horchend da.
Der Töne Macht hat seinen Schmerz gestillt;
Mit starrem Auge, nicht mehr wild,
Tiefsinnig denkt er itzt des Himmels Wundern nach.
Erhebet die Gesänge wieder!
Er fühlt, er fühlt die Macht der Lieder. —

Arcturus wheels his nightly Wane.
Thy Glories too, refulgent *Moon*, he ſung;
Thy myſtic Mazes, and thy changeful Ray,
O faireſt of the ſtary Throng!
Thy ſolemn Orb of Light
Guides the triumphant Carr of Night
O'er Silver Clouds, and ſheds a ſofter Day.

Ye *Planets*, and each circ'ling *Conſtellation*,
In Songs harmonious tell your generation!
Oh, while yon radiant *Seraph* turns the Spheres,
And on the ſtedfaſt Pole-Star ſtands ſublime;
Wheel your Rounds
To heav'nly Sounds,
And ſooth his Song-inchanted Ears,
With your celeſtial Chime.

In dumb Surprize the liſt'ning Monarch lay;
(His Woe ſuſpended by ſweet Muſic's Sway)
And awe-ſtruck, with uplifted Eye,
Mus'd on the new-born Wonders of the Sky.
Lead the ſoothing Verſe along:
He feels, he feels the Pow'r of Song. —

In Gränzen eilt der Ocean;
Gebirg' arbeiten sich empor, und stehen;
Und rauschend stürzt von ihren steilen Höhen
Der Bach herab, und sanfter fließt er dann
Klar bey den grünen Wiesen her,
Und strömt voll Pracht in das entfernte Meer.
Sieh! Heerden schmücken itzt die Hügel,
Die Lerche schwingt die muntern Flügel,
Und wenn die Sonne nun dem Abend winkt,
Und in das Meer ihr strahlend Antlitz sinkt,
Tönt die Thäler durch der Schall
Der erweckten Nachtigall;
Engel kommen, und verbreiten
Ihres Himmels Seligkeiten
Ueber Edens heitre Flur.
Der Friede ruht im Schooße der Natur.
Rosen streuet das Vergnügen,
Und es nahn in frohen Zügen
Sich die Freuden, Hand in Hand,
Lieb' und Unschuld knüpft ihr Band.
Sey mir gesegnet, Glück, das Lieb' und Unschuld war,
Sey mir gesegnet, du, unsträflichs, erstes Paar!

Ocean haſtens to his Bed:
The lab'ring Mountain rears his rock-incumber'd Head,
Down his ſteep and craggy Side
The torrent roll's his thund'ring Tide;
Then ſmooth and clear, along the fertile Plain
Winds his majeſtic Waters to the diſtant Main.

Flocks and Herds the Hills adorn!
The Lark, high-ſoaring, hails the Morn
And while along yon crimſon-clouded Sleep
The ſlow Sun ſteals into the golden Deep,
Hark! the ſolemn Nightingale
Warbles to the woodland Dale.
See, deſcending Angels ſhow'r
Heav'n's own Bliſs on *Edens* Bow'r:
Peace on Nature's Lap repoſes,
Pleaſure ſtrews her guiltleſs Roſes:
Joys divine in Circles move,
Link'd with Innocence and Love.

Hail, happy Love, with Innocence combin'd!
All hail, ye ſinleſs Parents of Mankind!

Sie schwiegen. — Der Monarch, auf seiner Lagerstatt,
Beugt demuthsvoll sein Haupt, und betet an die Werke,
Die Gottes Hand bereitet hat.
Der Schmerz ergreift ihn itzt mit neuer Stärke,
Er ruft laut, und schlägt an seine Brust:
„Warum, warum senkt Ruh und Lust
„Sich mild in jedes Herz; nur nicht in diese Brust!“

Feyerliche Töne, fließt,
Bis es fühlt, daß Sünde Marter ist. —
Klag, o Harf, in Trauertönen
Klag um jene Gegend her!
Welches Winseln schallt daher!
Welches Seufzen! — welche Scenen! —
Ach umsonst sind deine Thränen,
Sündigs Paar; denn dein Gewinn,
Ruh und Unschuld ist dahin.
Die Boten Gottes und der Gnade fliehen.
Da sieht der Tod, und schwenkt den schwarzen Speer.
Des Cherubs Rachschwert flammt umher.
Euch selbst verhaßt, wohin wollt ihr entfliehen? —
Dort irret es, Verzweiflung im Gesicht,
Das Gottverlaßne Paar in wilden Hainen.

They paus'd: — the Monarch, proſtrate on his Bed,
Submiſſive bow'd his Head;
Ador'd the Works of boundleſs Pow'r divine.
Then, Anguiſh-ſtruck, he cry'd (and ſmote his breaſt)
Why, why is Peace the welcome Gueſt
Of ev'ry Heart but mine!

Now let the ſolemn Numbers flow,
Till he feel, that Guilt is Woe.
Heav'nly Harp, in mournful Strain
O'er yon weeping Pow'r complain.
What Sounds of bitter Pangs I hear!
What Lamentations wound mine Ear!
In vain, devoted Pair, theſe Tears ye ſhed;
Peace with Innocence is fled.
The Meſſengers of Grace depart:
Death glares, and ſhakes the dreadful Dart!
Ah, whither fly ye, by yourſelves abhorr'd,
To ſhun that frowning Cherub's fiery Sword? —
Lo!
Hapleſs, hapleſs Pair,
Goaded by Deſpair,
Forlorn, thro' deſert Climes they go!

Auf,

Auf, mein Gesang! — Wen rührt das Mitleid nicht?
Der Himmel ist bewegt, und Engel weinen.
Feyerliche Töne, fließt,
Bis ers fühlt, daß Sünde Marter ist!

Der König, dessen Brust Stolz, Schaam und Angst empört,
Blickt ihn mit Augen an, die sich voll Wildheit drehen;
Des Jünglings Wangen glühn;
Durch dich, o Wahrheit, kühn,
Kann er frey, unverwandt, den Zorn des Königs sehen. —
So sollte Tugend stets vor mächtger Bosheit stehen. —
Die glühnde Wange spricht Gefühl,
Er stürmet auf sein Saitenspiel,
Und da er sie besingt der Sünde Schrecklichkeiten,
Durchbebt Entsetzen seine Saiten.
Welche Schreckenstöne brechen
Durch die Wüste wild daher?
Gottes laute Donner sprechen,
Tödtend fliegt der Blitz umher.
Was öffnen sich des Abgrunds Schlünde? —
Gott straft Empörer, straft die Sünde;
Flieht, ihr Kinder Jakobs, flieht!

Wake

Wake my Lyre! can Pity ſleep,
When Heav'n is mov'd and Angels weep!
Flow, ye melting Numbers, flow,
Till he feel, that Guilt is Woe. —

The King, with Pride, and Shame, and Anguiſh, torn,
Shot Fury from his Eyes, and Scorn.
The glowing Youth, —
Bold in Truth
(So ſtill ſhould Virtue guilty Power engage.)
With Brow undaunted met his Rage.
See, his Cheek kindles into generous Fire:
Stern, he bends him o'er his Lyre,
And while the Doom of Guilt he ſings,
Shakes Horror from the tortur'd Strings.
What Sounds of Terror and Diſtreſs
Rend yon howling Wilderneſs?
The dreadful Thunders ſound!
The forked lightnings flaſh along the Ground.
Why yawns that deep'ning Gulph below? —
'Tis for Heav'n's rebellious Foe: —
Fly, ye Sons of ISRAEL, fly!

Die in Korahs Hütten wohnen,
Müssen sterben! — Mein Verschonen! —
Gott, erbarm dich! ihr Geschrey
Füllt mit Graun die Wüsteney.
Horch! — ihre Klagen dringen aus den Gründen,
Itzt schwächer schon — sie sinken — sie verschwinden
Dem Ohr. — — Itzt tönts nicht mehr daher.
Auf ewig ists dahin, der Feinde frottend Heer:
Der Abgrund schließt sich itzt. — Man hört ihr Schreyn nicht mehr.
Doch ach! mein Saitenspiel, durch welch ein Lied voll Klagen
Kannst du des Schuldigen, des Menschen Strafen sagen,
Die ihm des Richters Zorn bestimmt? —
Er kömmt, er kömmt, der Rache Gott, ergrimmt,
In Finsterniß verhüllt, und dichten Ungewittern.
Erbebe, Kreis der Erd'! ihr Berge senket euch!
Den Himmel neigt er; und die Pole zittern;
Die Fahne seines Grimms fliegt! — und itzt ruft Er euch,
Ihr Fluten! — „Auf, und strömt zugleich
„Ersäufend hin auf eine Welt voll Sünde,
„Daß sie den Zorn des Rächers ganz empfinde! —
„Verderben, auf! erwache nun,
„Die Welt voll Schuld aus ihrem Schlaf zu wecken.

Wie

Who dwells in *Kerab's* guilty Tents muſt die! —
They ſink! — Have Mercy, Lord! — Their Cries
In dreadful Tumult riſe,
Hark, from the Deep their loud Laments I hear!
They leſſen now, and leſſen on the Ear!
Now, Deſtruction's Strife is o'er!
The countleſs Hoſt
For ever loſt!
The Gulph is clos'd — Their Cries are heard no more! —

But oh, my Lyre, what Accents can relate
Sinful Man's appointed Fate!
He comes, he comes! th' avenging God!
Clouds and Darkneſs round him row!:
Tremble, Earth! ye Mountains, nod!
He bows the Skies, and ſhakes the Pole.
The gloomy Banners of his Wrath unfurl'd,
He calls the floods, to drown a guilty World:
„Ruin, lift thy baleful Head:
„Rouze the guilty World from Sleep:

„Laß

„Laß deine Woge nicht mehr in der Tiefe ruhn,
„Die Felsen sprenge durch, die dich im Abgrund decken! —„
Die Sündfluth tobet wild; und nun
Sind alle Wolken Wasserfälle;
Und übers Ufer hin schwillt die empörte Welle.

Gerecht, o Gott, gerecht ist dein Gericht!
Vergebens trotzet dich der Sohn des Staubes nicht.
Haß und Neid begräbt die Fluth,
Dort liegt Wollust, dort die Wuth,
Dort wird die Schwelgerey im Abgrund tief versenket.
Vergebens, die ihr lebt, daß ihr auf Rettung denket:
„Ihr Felsen weicht! empor, du Meer!„
Die Klippen sinken, nicht mehr vor der Fluth beschirmet;
See über See strömt auf den Erdkreis her:
Gesunknen Hügeln sind die Wogen aufgethürmet;
Verwüstung herrscht, verschlingend um sich her.

Laßt feuriger die Töne sich erheben,
Und mächtiger das Lied des Ehers beleben,
Daß Viele voller Feuer, er in der Brust empfinde! —
Vernimmst es, König! — Marter ist die Sünde.

„Lend

„Lead up thy Billows from their cavern'd Bed,
„And burſt the Rocks that chain thee in the Deep. —
Now, th' impetuous Torrents riſe;
The hoarſe-aſcending Deluge roars:
Down ruſh the Cataracts from the Skies;
The ſwelling Waves o'erwhelm the Shores.

Juſt, o God, is thy Decree!
Shall guilty Man contend with Thee?
Lo, *Hate* and *Envy*, ſea-intomb'd,
And *Rage* with *Luſt* in Ruin ſleep;
And ſcorning *Luxury* is doom'd
To glut the vaſt and rav'nous Deep! —
In vain from *Fate* th'aſtoniſh'd Remnant flies —
„Shrink, ye Rocks! ye Oceans, riſe!„
The tottering Cliffs no more the Floods controul;
Sea following Sea ingulphs the Ball:
O'er the ſunk Hills the watry Mountains roul,
And wide *Deſtruction* ſwallows all! —

Now fiercer let th' inſpir'd Numbersglows
Swell the Song, ye mighty Choir!
Wing your dreadful Darts with Fire!
Hear me Monarch! — Guilt is Woe!

Indeß so David sang, des heiligen Eifers voll,
Und mächtig seine Harf' erscholl,
Fühlt Saul Verzweiflung, die nie so schrecklich war,
Knirscht seine Zähne, rauft das Haar. —
Sieh itzt sein Blut, erstarret von Entsetzen,
In Angstschweiß aufgelöst, die kalte Wange netzen!
Itzt schäumt aus ihm der wildste Schmerz;
Er zückt den Dolch: und zielt schon auf sein Herz.
Die Seinen halten's auf, und eilen
Durch Balsam lindernd seine Wuth zu heilen.
Doch heiter steht der Hirt, der solch ein stolz Gemüth
Durch Gottes Schrecknisse bezwungen sieht,
Und läßt die Harfe wieder tönen,
Allmählich seine Brust zum Frieden zu gewöhnen.
Ihr heilt ihn nicht: des Körpers Schmerz
Kann Lindrung finden, Trost des Lebens;
Doch aller Balsam ist vergebens
Für ein verwundet Herz.
Komm, Reue, von des Himmels Höhen,
Du, deren Augen auf zu dem Erbarmer sehen,
Mit himmlischem Gefühl erfüllt,
In weinendes Gewölk' und Traurgewand gehüllt!
Komm, heil'ge Führerinn, und bringe

Thus while the frowning *Shepherd* pour'd along
The deep impetuous Torrent of his Song,
SAUL, ſtung by dire Deſpair,
Graſh'd his Teeth, and tore his Hair;
From his Blood, by Horror chill'd,
A cold and agonizing Sweat diſtill'd.
Then, foaming with unutterable ſmart,
He aim'd a Dagger at his Heart.
His watchful Train prevent the Blow:
And call each lenient Balm, to heal his frantic Woe.
But pleas'd, the *Shepherd* now beheld
His Pride by Heav'n's own Terrors quell'd.
Then bade his potent Lyre controul
The mighty Storm that rent his Soul.
Ceaſe your Cares: the Body's Pain
A ſweet Relief may find:
But Gums and lenient Balms are vain
To heal the wounded Mind.
Come, fair *Repentance*, from the Skies,
O fainted Maid, with upcaſt Eyes,
Deſcend in thy celeſtial Shrowd,
Veſted in a weeping Cloud!
Holy Guide, deſcend, and bring

Mit dir die Gnad' herab für ihn,
Daß euer Troſt ſein leidend Herz bezwinge,
Und ſeine Schreckniſſe vor euren Freuden fliehn.

Sie kommen, Ruhe dich zu lehren.
Seyd willig, König, ſie zu hören:
Durch ſie wird wilder Schmerz zerſtreut,
Durch ſie wird deine Quaal die ſüßte Traurigkeit.
Bis jeder Wunſch in dir den Himmel nur begehret,
Und Ruh für dich auf ewig wiederkehret.

Schon iſt durch ſie die Wuth verbannt,
Der aufgehabne Dolch entſinkt der betenden Hand;
Sanft wird der Blick, den Schwermuth deckte,
Der durch Verzweifelung und Wildheit ſchreckte.
Die Augen hören auf zu dräun,
Des Himmels Traurigkeit folgt auf der Höllen Pein. —
Sieh itzt, was die Gnad erhält,
Ihrem ſtarken Ruf zur Ehre
Weint er eine ſanfte Zähre:
Faßt ſie, Engel, eh ſie fällt!
Tragt ſie vor Gott; es wird vor allen
Des Herzens Opfer ihm gefallen.

Mercy from th' eternal King!
Calm his Soul, your Beams impart,
And pour your Comforts o er his Heart! —

They come: O King, thine Ear incline:
Liſten to their Voice divine.
Their Voice ſhall every Pang compoſe,
To gentle Sorrow melt thy Woes:
Till each pure Wiſh to Heav'n ſhall ſoar,
And Peace return, to part no more!

Behold, obedient to their great Command,
The lifted Dagger quits his trembling Hand.
Smooth'd is his Brow, where ſullen Care
And furrow'd Horror couch'd with fell Deſpair.
No more his Eyes with Fury glow,
But heav'nly Grief ſucceeds to hell-born Woe. —
See, the Signs of Grace appear,
See the ſoft relenting Tear,
Trickling at ſweet Muſic's Call!
Catch it, Angels, ere it fall!
And let the heart-ſent Offering riſe,
Heav'ns beſt-accepted Sacrifice! —

Noch einmal? — noch? —. Ach seht, der Schmerz
kehrt wieder;
Ein wildes Feu'r erhitzt aufs neu sein pochend Herz.
Itzt, Harfen, sinnt noch stärkre Lieder,
Dringt Wurzeltief auf seinen Schmerz.
Bis reiche Thränenfluthen strömen,
Und aller Quaalen Last von seiner Seele nehmen.
Allmächtiger, nimm an die Reu, gewähre
Ihm der Versuchung Schluß, und Hoffnung sey sein
Theil:
Indem er sie vergießt, die reuerfüllte Zähre,
Zeig' ihm, Allgütiger, dein Heil!

Herab vom Himmlischen, entzückter Chor!
Schwellt, Saiten, nun nicht mehr zum höhern Lied'
empor!
Denn sieh, ihr Werk hat die Musik vollbracht,
Er schmilzt in Traurigkeit, und fühlt der Töne
Macht.
Sieh seine Noth' die blasse Wange mahlen;
In seinen Augen sieh des Trostes Strahlen.
Wohl dir, König! deine Schmerzen
Sind vorüber; keine Schuld

Vet.

Yet, yet again? — Ah ſee, the Pang returns!
Again with inward Fire his heaving Boſom burns!
Now, *Shepherds*, wake a mightier Strain;
Search the deep, heart-rending Pain;
Fill the large Floods of Sorrow roll,
And quench the Tortures of his Soul.
Almighty Lord, accept his Pang ſincere!
Let heav'nly Hope diſpell each dark Temptation!
And, while he pours the penitential Tear,
O viſit him with thy Salvation! —

Stoop from Heav'n, ye raptur'd Throng:
Sink, ye ſwelling Tides of Song!
For lo, diſſolv'd by Muſic's melting Pow'r,
Celeſtial Sorrow rolls her plenty Show'r
O'er his wan Cheek the Colours riſe;
And Beams of Comfort brighten in his Eyes.
Happy King, thy Woes are o'er!
Thy God ſhall wound thy Heart no more;

Kränkt dich mehr: dem reuerfüllten Herzen
Eilt er zu, der Gott voll Huld.
Von ſchwarzer Schwermuth wird ſein Herz nicht mehr zerriſſen,
Laßt eure Lieder itzt, ihr Hirten, milder ſeyn,
Und eure Töne ſanfter fließen,
Wiegt ihn in Hoffnung Gottes ein!

Laßt ländlich-niedrig itzt die Harfe ſchallen,
Bis alles Stolzes Spur aus ihm vertilget iſt,
Bis ihm Natur und Unſchuld ganz gefallen,
Und er geſteht, daß Ruhe Reichthum iſt —

Ihr Seen, Wälder, Berg und Thal,
Quell, der vorüber fließt,
Horcht ſtill auf eures Schäfers Lied,
Das fromm den Tag beſchließt!

Die Heerden hüpfen freudenvoll,
Der Fels tönt um ihn her;
Es ſieht, was da ſein Blick entdeckt,
Kein ſterblich Auge mehr.

Denn durch die Abendſchatten eilt
Die Himmliſche, die Ruh,

The pitying Father of Mankind
Meets the pure — returning Mind.
No more ſhall black Deſpair afflict his Soul;
Each gentler Sound, ye Shepherds, now combine,
Sweetly let the Numbers roll:
Sooth him to Hope divine.

Now lowly let the ruſtic Meaſure glide,
To quell the dark remains of ſelf-conſuming Pride;
Till Nature's home-ſprung Bleſſings he confeſs,
And own that calm Content is Happineſs. —
Ye Woods and Lakes, ye Cliffs and Mountains!
Haunted Grots, and living Fountains!
Liſten to your *Shepherd's* Lay,
Whoſe artleſs Carols cloſe the Day.
Bounding Kids around him throng;
The ſteep Rock echoes back his Song;
While, all unſeen to mortal Eye,
Sliding down the evening Sky,
Holy *Peace*, tho' born above,

Der Unschuld und der Liebe Kind,
Von oben her ihm zu.

Und Sternen glänzen um ihr Haupt,
Und ihr Gewand ist Licht.
Zum Schirm verschmäht die Göttliche
Des Hayen Palmbaum nicht.

Willkommen, Göttinn! — Meiner Brust
Sollst du erquickend seyn.
An Höfen thronen Stolz und Haß;
Des Schäfers Hütt' ist dein!

Sanft, o sanft haucht eure Lieder,
Führt dem müden Geist süßen Schlummer zu:
Fall auf ihn, balsamischer Schlaf, hernieder,
Wieg' ihn in wohlthätige Ruh!
Streut ihr auf ihn herab, ihr himmlischen Gesichte,
Die ihr vor Gottes Thron, bis er euch winket, wacht,
Den Schlaf regiert, und in der Nacht
Den Frommen künftigs Glück in himmlisch schönem Lichte
Entdeckt, dem Sünder die Gerichte
Der Zukunft schrecklich macht!

Daughter of *Innocence* and *Love*,
Quits her Throne and Manſion bright,
Her Crown of Stars, and Robe of Light;
Serene, in gentle Smiles array'd,
To dwell beneath his Palm-Tree Shade.
Hail, meek Angel! awful Gueſt!
Still pour thy Radiance o'er my Breaſt!
Pride and *Hate* in Courts may ſhine:
The *Shepherd's* calm and blameleſs Tent is Thine!—

Softly, ſoftly breath your Numbers,
And wrap his weary'd Soul in Slumbers!
Gentle Sleep, becalm his Breaſt,
And cloſe his Eyes in healing Reſt!
Deſcend, celeſtial Viſions, ye who wait
Gop's miniſtring Pow'rs, at Heav'n's eternal Gate!
Ye who nightly Vigils Keep,
And rule the ſilent Realms of Sleep,
Exalt the juſt to Joys refin'd,
And plunge in Woe the guilty Mind;

Steigt ihr herab, ihn zu entzücken,
Und zeigt das Glück des Himmels seinen Blicken.
Hebt ihn zu den gestirnten Höhn,
Wo betend Seraphinen stehn.
Wo Quellen ew'gen Lichts entspringen,
Wo die Unsterblichen in Chören Gott lobsingen,
Und nichts, als lauter Wonne, sehn.
Entreißt ihn den Beschwerden
Durch eurer Harfen Klang!
Sein Gram wird Wonne werden
Durch göttlichen Gesang.

Seht itzt die Heiterkeit ihm jeden Zug beleben,
Die Thräne voller Glück, erquickend fließet sie!
Die Unruh flieht! — Itzt laßt sich die Musik erheben,
Itzt spanne jede Nerv', o Harmonie!
Erschüttre den Pallast, zum Himmel steig empor,
Und ruf' in seiner Brust die Freud' hervor!

Welch eine Macht schließt schnell die Leidenschaften ein?
Welch eine Macht kann sich der Stärke freun,
Den Sturm der Seele zu zerstreun? —
O Harmonie, die Zauberkraft ist dein!

De-

Deſcend! — Oh, waft him to the Skies,
And open all Heav'n's Glories to his Eyes!
Beyond yon ſtarry Roof, by *Seraphs* trod,
Where Light's unclouded Fountains blaze,
Where Choirs immortal hymn their GOD,
Intranc'd in Extaſy of ceaſeleſs Praiſe,
Angels, heal his Anguiſh!
Your Harps and Voices joyn!
His Grief to Bliſs ſhall languiſh,
When ſooth'd by Sounds divine.

Behold, with dawning Joy each Feature glows!
See, the bliſsful Tear o'erflows! —
The Fiend is fled! — Let *Muſic's* Rapture riſe:
Now, *Harmony*, thy ev'ry Nerve employ:
Shake the Dome, and pierce the Skies,
Wake him, wake him into Joy. —

What Pow'r can ev'ry Paſſion's Throe controul?
What Pow'r can boaſt the Charm divine,
To ſtill the Tempeſt of the Soul?
Celeſtial *Harmony*, that mighty Charm is Thine!

Des Himmels Kind, ſie kam, daß ſie auf Erden wohne,
Als einſt hervor von Gottes ew'gem Throne
Der Strahl allmächt'ger Weisheit brach,
Und Ordnung in das Daſeyn ſprach.
Sie kam und kleidete mit Sternen jene Höhen,
Und Wohllaut ward durch ſie der Sphären Schwung;
Nur ſie ließ Welten, eintrachtvoll entſtehen,
Und Engel ſtanden voll Verwunderung,
Und ſahn, daß alles gut, daß alles herrlich war.
Da ſtandſt du da, der Kinder Gottes Schaar,
Und blickteſt, licht geſchmückt, auf ſeine Schöpfung nieder.
Und es erhob ſich im harmon'ſchen Klang
Das laute Lied der Morgenſterne;
Und durch die Sphären, nah und ferne,
Scholl Ein Hoſannah, Ein vereinter Lobgeſang.

She, heav'nly-born, came down to viſit Earth,
When from GOD's eternal Throne
The Beam of all-creative *Wisdom* ſhone,
And ſpake fair Order into Birth.
At *Wisdom's* Call ſhe robed yon glittering Skies,
Attun'd the Spheres, and taught conſenting Orbs to riſe.
Angels wrapt in Wonder ſtood,
And ſaw that All was Fair, and All was Good.
'Twas then, ye Sons of GOD, in bright Array
Ye ſhouted o'er Creation's Day:
Then Kindling into Joy,
The Morning-Stars together ſung;
And thro' the vaſt etherial Sky
Seraphic Hymns and loud Hoſannahs rung.

Zweyter Anhang,

welcher noch einige weitläuftigere

Anmerkungen

und

Erinnerungen

zu dem Werke

des Herrn Brown enthält.

I.

Vorläufige Erinnerungen über das ganze System des Dr. Brown.

(Aus den Observations p. 2. ff.)

Unter allen Künsten und Aeußerungen der menschlichen Seelenkräfte sind diejenigen, welche Hr. Brown abhandelt, dem Einflusse verschiedner und mannichfaltiger Ursachen am meisten unterworfen, am ungewissesten in ihrer Art zu wirken, und daher hat eine Untersuchung derselben nicht wenig Schwierigkeiten. Der Geschmack, die Neigung, und die Gewohnheiten der Menschen hängt gar zu sehr von ihrem Temperamente, ihrem Himmelsstriche, ihrer Lebensart, ihren Bedürfnissen, Beschäfftigungen und Regierungsart ab; und außerdem noch von tausend zufälligen Umständen, wovon wenige sich selbst zu der Zeit, wenn sie sich ein-

finden, bemerken lassen, und welche man auch hernach nicht erkennen kann.

Es ist zwar nicht zu leugnen, daß Untersuchungen von dieser Art ihren Nutzen haben, da sie zur Verbesserung der Künste dienen sollen, deren Zweck die Verbesserung des menschlichen Geschlechts ist. Allein itzt sind diese Künste mehr ein Gegenstand des Vergnügens als des Nutzens geworden, und der Dienst, den man ihnen durch dergleichen Untersuchungen leistet, belohnt nicht leicht die Sorgfalt, die Mühe und den Fleiß, welche dazu erfodert werden.

Irrthümer und unrichtige Anwendungen historischer Nachrichten sind bey einer Untersuchung von dieser Art am allerwenigsten zu entschuldigen. Wenn ein Mann, der solche Kenntnisse nicht hat, die allenfalls entbehrlich sind, dieselben doch zu haben vorgiebt, und die Welt davon unterrichten will, so mißbraucht er unsre und seine Zeit auf die müßigste Art.

Ich will mich nicht lange bey der sonderbaren Methode aufhalten, nach welcher Hr. Brown den Ursprung und den Grund der so ausgebildeten und vollkommnen griechischen Poesie bey den rohen Wilden in Nordamerika auf-

aufſucht; a) nach welcher er den Fortgang des Embryons von ſeinem *punctum ſaliens* an bis zum erwachſenen Alter mit mehr als anatomiſcher Genauigkeit verfolgt; nach welcher er ſogar die verſchiednen Veränderungen, welche vorgehen müßten, genau vorherſagt, und die

a) In den *Remarks* p. 3. wird hierauf folgendes geantwortet: „Hr. Brown könnte freylich den Zuſtand der Wildheit näher, nämlich bey den alten Pelasgern in Griechenland ſelbſt angetroffen haben. Dieſe waren gewiß nichts beſſer, als die neuern Iroqueſen. Wir wiſſen von dieſen, daß ſie Eicheln- und Menſchenfreſſer geweſen ſind.

Silveſtres homines ſacer interpresque deorum
Caedibus et victu foedo deterruit Orpheus.

HORAT.

Dieß iſt faſt alles, was wir von ihnen wiſſen, und dieß wiſſen wir von den neuern Iroqueſen auch und außerdem noch um ein groß Theil mehr. Hr. Brown aber hat das, was wir von den neuern Iroqueſen wiſſen, nach dem Grundſatze der Analogie auf die alten Pelasger angewandt. Und hierauf gründet ſich freylich ſein ganzes Syſtem. Die Art zu beweiſen iſt neu: aber deswegen nicht gleich zu verachten. Wenn die Grundſätze, nach welchen alle wilde Völker handeln, allezeit einfach und faſt bey allen einerley ſind, nur wegen der Verſchiedenheit der Gegend und des Himmelſtrichs zuweilen von einander abgehen; wenn die Aehnlichkeit der Urſachen und der Wirkungen ſo deutlich und unleugbar iſt; mit Einem Worte, wenn ſelbſt da, wo die Charaktere verſchieden ſind, die Sache mehr aufgeklärt als gehindert wird: ſo müſſen ohne Zweifel die Schlüſſe, welche man aus einer ſo ſtarken Analogie herleitet, beynahe ſo gut ſeyn, wie ein förmlicher Beweis.“

Zeit, wenn sie haben geschehen müssen, nachdem er im voraus wußte, daß sie wirklich so vorgegangen sind. Schade, daß diese Weissagungen des Vergangnen nicht allemal erfüllt sind.

Hr. Brown nimmt es sein ganzes Werk hindurch für ausgemacht an, daß in Griechenland die Poesie, Musik, Gesetzgebung und Religion völlig einheimisch gewesen und in dem Lande selbst entstanden sind. Dieß ist in so fern wahr, daß der Wachsthum und der Flor derselben den glücklichen Talenten und der Arbeitsamkeit dieses lebhaften, freyen und geistigen Volks zuzuschreiben war. Es ist aber eben so gewiß, daß die erste Veranlassung zu denselben ausländisch war. [b]) Den Ackerbau sollen sie aus Sicilien, die Baukunst aus Kreta gehabt haben. Orpheus, ἀοιδαν πατερ, wie ihn Pindar nennt, brachte, wie bekannt ist, seine Götter, seine Geheimnisse der Religion, und seine Musik aus Aegypten; das berühmte griechische Orakel zu Delphi wurde von einer Kolonie aus Kreta gestiftet, u. s. f. — Die Stifter ihrer Reiche und ihrer

b) Diodorus Sikulus giebt ein langes Verzeichniß der Weisen und Künstler aus den ersten Zeiten, welche, wie er sagt, alle die Künste aus Aegypten brachten, wodurch die Griechen so berühmt wurden. DIOD. SIC. pag. 86. 20. 9. ed. *Rhodomanni.*

ihrer berühmteſten Häuſer waren Herumſtreifer oder Verbannete aus Phönicien und Aegypten, als Cekrops, Pelops, Kadmus und Phoroneus.

Man ſehe hier ſogleich die Antwort, welche in den *Remarks* p. 7. ff. auf dieſe letzte Erinnerung gegeben wird:

„Orpheus führte nicht die Götter ſelbſt, ſondern nur eine neue Art ihrer Verehrung in Griechenland ein. Dieß waren die ſogenannten Myſterien, τελεται. Dabey gab er jedem Gotte eine eigne Benennung. Seine Abſicht dabey ſcheint für die durch ſeine Geheimniſſe Eingeweihten die Aufdeckung der Vielgötterey geweſen zu ſeyn.“ c)

„Dieſe älteſten Götter der Griechen waren ferner die Anführer und erſten Sittenverbeſſerer der wilden Einwohner Griechenlandes. d) Dieß beweiſen die Zeugniſſe verſchiedner alten Schriftſteller. — Der erſte und vornehmſte war derjenige, welchem vermuthlich Orpheus den Namen Jupiter gab. Dieſer

c) *Divine Legation of Moſes.* B. II. Sect. 4.

d) Dieß gehört eigentlich zum Abſchn. V. Art. 3. S. 42. ff.

alte Heerführer war in Kreta geboren, und schon in seiner Jugend von seiner Mutter nach Griechenland gebracht. e) Er besiegte die Titanen, vermuthlich ein andres wildes Volk, und Feinde der Pelasger, und machte die Einwohner des eroberten Landes gesittet. f) Nach diesem Siege soll er, nach dem Zeugnisse einiger Schriftsteller, zum Andenken desselben die Olympischen Spiele angestellt haben." g)

„Ein anderer von diesen ältesten Göttern in Griechenland, dem Orpheus den Namen Apollo gab, war ein Heerführer, der die Schlange Python und den Tyrannen Titius tödtete, die Einwohner von Griechenland den Gebrauch der Erdfrüchte lehrte, und die Einwohner verschiedner Gegenden gesittet machte." h)

„Noch zween von den ältesten griechischen Göttern waren die berühmten Brüder Castor und Pollux. Sie waren aus der Insel Pephnos bey Messene gebürtig, i) und unterrichteten

e) STRABO Lib. X.

f) DIODOR. L. III. c. 61.

g) PAUSAN. in *Eliacis*, p. 391.

h) STRABO L. IX.

i) PAUSAN. in *Atticis*.

teten die Lacedämonier in der Tanz- und Kriegskunſt.“ k)

„Merkur war in Griechenland geboren;[1]) er war Erfinder der Leyer, und ſoll dieſer Erfindung wegen vergöttert ſeyn.“ m)

„Auch Bacchus hat an der Verbeſſerung des Griechiſchen Volks Theil. Dieß beweiſt folgende Stelle beym Athenäus: „Philonides meldet uns, daß Bacchus den Wein von dem Ufer des rothen Meers nach Griechenland hin verpflanzt habe. — Daher pflegen die Griechen, wenn der unvermiſchte Wein beym Mahl aufgeſetzt wird, die Gottheit anzurufen, und die Macht anzubeten, welche ihn erfunden hat. Dieſe Gottheit iſt Bacchus.“ n)

k) LUCIAN. *de Saltatione.*

l) PAUSAN. *Arcad.* p. 482.

m) ID. in *Eliacis.*

n) ATHENAEUS, *Deipnoſ.* L. XV.

II.

Ueber den Ursprung der Poesie.

(Aus den Observations p. 8. ff.)

Die Erklärung, welche Hr. Brown von dem Ursprunge der Poesie giebt, kömmt mir sehr sonderbar vor, wenn ich ihn anders recht verstehe. Zu sagen, daß die Menschen Sylbenmaaß und Verse lieben, weil sie die Melodien lieben, das, dünkt mich, ist gerade das, was die Griechen ἄνω ποταμῶν nennen; und auf die Art wäre die Stimme eher zum Vergnügen, als zur Nothwendigkeit gebraucht. Die erste Gelegenheit, artikulirte oder unartikulirte Töne hervorzubringen, war ohne Zweifel irgend eine heftige Bewegung, wovon der Schall zuerst die Wirkung, und hernach der Ausdruck war. Da also die Leidenschaft beydes die Gelegenheit und der Gegenstand der Sprache war, so wird daraus folgen, daß die Worte anfänglich mit stärkerm Ausdrucke der Leidenschaft, in höhern und mehr abwechselnden Tönen, als in der Folge, ausgesprochen sind. Hiezu kommen noch alle Umstände der rohen Lebensart, als die Gefah-

fahren häufiger, und die Gemüthsbewegungen wegen der gewöhnlichen Beſchäfftigungen mit dem Kriege und der Jagd, heftiger waren; als die Leidenſchaften weniger und ohne Verwickelung, aber gleichförmig und ſtark waren, die natürliche Liebe zwiſchen beyden Geſchlechtern und für ihre Kinder, welche noch die thieriſche Heftigkeit an ſich hatte; als die Freundſchaft wegen der gegenſeitigen Bedürfniß und Vertheidigung heiß, und die Feindſchaft wegen der Ausſchweifungen einer unaufgehaltenen Rache äußerſt wild war; der Ruhm der Tapferkeit war dabey ganzen Mengen ſowohl als einzelnen Perſonen ihrer Sicherheit wegen ungemein wichtig, und wurde bald zu einem wilden Grundſatze der Ehre. Wenn man zu dieſem allen noch die natürliche Anlage zur Verwunderung und zum Erſtaunen nimmt, welche ſich allemal bey rohen und ungebildeten Gemüthern findet; ſo mußte daraus nothwendig die ſtarke und enthuſiatiſche Schreibart entſtehen, welche wir die poetiſche nennen. Man ſieht dieß unter andern auch daraus, daß man noch itzt, wenn man die poetiſche Schreibart braucht, gröſtentheils alte Redensarten und alte Arten des Ausdrucks zu Hülfe nimmt.“

Nun

„Nun gehört, wie mich dünkt, keine große Geschicklichkeit weder in der Musik noch Prosodie dazu, um einzusehen, daß diese poetische Schreibart allezeit etwas von einer poetischen Cadenz oder von einem Sylbenmaaße an sich haben wird. Wir können ein Beyspiel davon an unsern Nachbarn sehen, welche vielleicht so wenig wahren poetischen Enthusiasmus haben, als ein Volk von Genie jemals hatte; und doch, sobald sie poetische Materien in Prose vortragen, ist diese Prose cadenzirt, wie sie zu reden pflegen. Da ferner, wie vorhin bemerkt ist, die Ausrede hoch, laut und volltönend war, so mußte sie von selbst sowohl Pausen als Senkungen der Stimme erfodern; und die regelmäßige Wiederkehr des Enhaltens mußte zugleich schon etwas von der Regelmäßigkeit hervorbringen, welche die Kunst hernach nachgeahmt und vollkommner gemacht hat. — Diese Gedanken sind gröſtentheils aus der Untersuchung über Homers Leben genommen; wiewohl sich der Verfasser derselben darüber nicht so vollständig und deutlich erklärt hat, als er gethan haben würde, wenn er nicht geglaubt hätte, daß seine Begriffe zu klar und augenscheinlich wären, als daß man sie bestreiten oder mißverstehen würde. Und eben

deswegen drückt sich auch Longin darüber so kurz aus: „Die Harmonie von gewisser Art „und bis auf einen gewissen Grad, findet sich „selbst in der Prose; eigentlicher aber gehört „sie für die Poesie, welche dasjenige öfterer „braucht, was die Leidenschaften erregt, und „sich mehr der figürlichen Ausdrücke, und be„sonders der Mythologie und Erdichtungen be„dient, welche ihr nothwendig Harmonie ver„schaffen. Daher drückten sich auch die Alten „in ihren Unterredungen von besondern und ver„trauten Angelegenheiten mehr in einem gewissen „Sylbenmaaße, als in Prose aus.“ — Wenn man diese Stelle in dieser Verbindung nimmt, und das Nöthige dabey hinzudenkt, so wird man die Anmerkung des Hrn. Brown zu strenge finden, daß Longin hier etwas einem Grunde ähnliches, und eine bloße Bestätigung der Sache statt eines Beweises gegeben habe.“ *)

„Die Melodie ist also nicht die Veranlassung zum Ursprunge der Poesie; sondern wir finden vielmehr, daß einige Eigenschaften derselben, der acer spiritus et disjecti membra poetae die natürliche Folge der ersten Bedürf-

*) S. 50. — Man sehe die daselbst befindliche Anmerkung des Uebersetzers.

dürfnisse, Leidenschaften, Umstände und Neigungen der Menschen ist; und daß diese natürlich und unvermeidlich großentheils auch das andre, den Schmuck veranlassen, keinesweges aber das Wesentliche der Poesie.

— — neque enim concludere versum
Dixeris esse satis.

HORAT.

„Da wir ferner annehmen müssen, daß die ernstlichern Sorgen der Menschen und die Aeußerungen ihrer Leidenschaften vor aller Art von Vergnügen vorhergegangen sind; so können wir uns auf der andern Seite nicht einbilden, daß sie da, als sie nun Muße genug für das Vergnügen hatten, schon im voraus sich von der Harmonie und dem Sylbenmaaße Begriffe gemacht, und nun ihre Worte und Erzählungen darnach eingerichtet hätten. „Neque enim versus ratione est cognitus, sed natura atque sensu, quem dimensa ratio docuit quid accideret; ita notatio naturae et animadversio peperit artem. " p) Wir müssen annehmen, daß, so wie bey Kindern, der Grund-

p) CIC. in *Oratore.*

Grundtrieb des Vergnügens die Nachahmung war; daß sie die Sprache der Leidenschaften, welche sie beschrieben, nachahmten, daß die Cadenz, als ein großes ἡδυσμα, besonders bearbeitet wurde, bis sie endlich das große, wiewohl nicht das wesentliche Unterscheidungszeichen der Poesie von der Prose wurde."

„Daß die Nachahmung der erste, und die Harmonie nur der zweyte Grundsatz der Poesie sey, behaupten auch Aristoteles [q]) und andre Kunstrichter und Weltweisen Griechenlandes, wo die Poesie natürlicher zu ihrer Vollkommenheit gelangte, als sonst irgendwo. Sie setzen das Wesen der Poesie so sehr in der Nachahmung, daß sie oft derselben ganz allein Erwähnung thun." [r])

„Selbst

p) Ἐοικασι δε γεννησαι μεν ὁλως την ποιητικην αἰτιαι δυο τινες και αὐται φυσικαι. Το τε γαρ ΜΙΜΕΙΣΘΑΙ συμφυτον τοις ἀνθρωποις ἐστιν. — Και το χαιρειν ταις μιμησεσι παντας. — Κατα φυσιν δε οντος ἡμιν του μιμεισθαι, και της ἈΡΜΟΝΙΑΣ και τῳ ρυθμου. — ἐξ ἀρχης οἱ πεφυκοτες προς αὐτα μαλιστα κατα μικρον προαγοντες ἐγεννησαν την ποιησιν ἐξ αὐτοσχεδιασματων.

r) Man sehe den Plutarch von der Lesung der Poeten, und den Plato an verschiednen Stellen. —

Die

„Selbſt von dem Tanze ſcheint Ariſtoteles eben dieſes zu behaupten, s) und es läßt ſich auf eben die Art erklären. Wenn wir bey Kindern auf die erſten Triebe der Menſchheit Acht geben, ſo werden wir bemerken, daß bey ihnen das Tanzen ein natürlicher Ausdruck heftiger Gemüthsbewegungen iſt. Sie tanzen aus Schmerz; ſie tanzen aus Freude; ſie tanzen aus Unwillen u. ſ. w. So ſehen wir auch, daß eine gewiſſe Gaukeley gewöhnlich der Grund ihrer Vergnügungen iſt. Hieraus können wir alſo ſchließen, daß bey einfältigen, ungebildeten

Die Behauptung des Verfaſſers, daß die Nachahmung der Grundſatz der Poeſie ſey, hat hiſtoriſch ihre Richtigkeit, wenn ſie ſo viel ſagen ſoll, die Nachahmung habe die erſte Veranlaſſung zum Urſprunge der Poeſie gegeben. Und nur das läßt ſich aus der Stelle des Ariſtoteles herleiten. Hingegen hat es viele Schwierigkeiten, wenigſtens bedarf es vieler Einſchränkungen, wenn man die Nachahmung im philoſophiſchen Verſtande zum erſten Grundſatze der Poeſie und aller ihrer Gattungen machen will. Vielleicht hat der Mißverſtand der Alten, und die Vermiſchung des Principium, als erſter Veranlaſſung, und des Grundſatzes, worauf ſich alles zurückführen läßt, die neuern Kunſtrichter, beſonders den Batteux, dazu verleitet, die Nachahmung für ein Principium der Dichtkunſt im letztern Verſtande, anzunehmen. — Der Ueberſ.

s) ARISTOT. *Poetic.* Cap. 1. Hier rechnet er die Tanzkunſt zu denjenigen Künſten, deren Grund und Zweck die Nachahmung iſt.

ten menſchlichen Geſchöpfen der natürliche Grund des Tanzes zuerſt die Nachahmung iſt, und dann hernach, weil er nicht ganz ohne Zeitmaaß ſeyn kann, wenn er ein Vergnügen geworden iſt, und man ſich Mühe giebt, ihn noch angenehmer zu machen, hernach wird das Zeitmaaß beſtimmt, und zur Vollkommenheit gebracht. "

„Die Erklärung des Hrn. Brown von dem Urſprunge der Poeſie aus unſrer natürlichen Liebe zur Melodie wird alſo nicht Probe halten. Und wenn ſie für ſich keinen Grund hat, ſo wird man daraus nicht die Verbindung der Muſik, der Poeſie und des Tanzes in vielen Fällen unter den alten Griechen erklären können. Beſonders wird ſie da irre führen, wo der Urſprung des Trauerſpiels erklärt werden ſoll. "

„Wenn Longin alſo Recht hat zu behaupten, daß die älteſte Form ſelbſt des gewöhnlichen und geſellſchaftlichen Ausdrucks mehr poetiſch als proſaiſch war, und demjenigen, was wir Melodie nennen, näher kam, als der ordentlichen Rede; ſo können wir leicht begreifen, daß da, wo der Inhalt mehr Feyerliches, mehr Würde und Leidenſchaft foderte, die Ca-

denz und der Vortrag auch gewiß diese Form angenommen hat, selbst da noch, als sie in andern Fällen aus der Gewohnheit kam;[t]) und besonders, wenn man etwas machte, das auswendig gelernt, und von einem dem andern überliefert wurde. So sehen wir, daß Kinder bey solchen Worten, die sie eins dem andern nachsagen, mit denselben zugleich einen Ton annehmen, und einen Gesang daraus machen. Und hieraus wird man, wie ich glaube, den Umstand hinlänglich erklären können, daß die alten Geschichte, Gesetze, Ermahnungen und Orakeln, in Verse eingekleidet und abgesungen wurden, ohne daß man mit Hrn. Brown so mühsame Umwege nehmen darf: „daß ihre Götter „zugleich ihre Gesetzgeber und Anführer gewe„sen sind; daß diese Anführer und Gesetzgeber „Sänger und Tänzer gewesen, und deswegen „auch ihre Götter dafür gehalten, und ihre Ora„kel, weil man dieselben ihnen zuschrieb, des„wegen gesungen worden;[u]) daß bey den Lie„derschmäusen der Griechen die Thaten ihrer „Helden

t) PLUTARCH. — „Παν δε παθος, ως απλως ειπειν, και προς ηθη σεμνοτερας φωνης δεομενον. διο ποιητικην και μουσικην ασκουντες.

u) Abschn. IV. und V. Art. 2.

„Helden besungen, und diese Erzählungen ihre „ersten Geschichtsbeschreibungen geworden wä„ren;“ w) und daß in diesen Liedern viele Er„mahnungen und Sittensprüche hätten vorkom„men müssen, die nach und nach von ihnen ab„gesondert, und die Regel des Rechts und Un„rechts geworden wären. x) Daher hätten „auch ihre ältesten Gesetze in Versen seyn müs„sen.“

„Wenn man aus dieser Hypothese auch alles erklären könnte, so folgt daraus doch nicht, daß es die wahre sey. Denn man kann das alles auf eine andre Art erklären, wie oben geschehen ist, und es sind erhebliche Gründe dawider, daß es wirklich so gewesen seyn sollte.“

„Denn erstlich habe ich zu zeigen gesucht, daß die Götter der Griechen nicht ihre eignen Helden und Gesetzgeber, und vermuthlich auch nicht die Helden und Gesetzgeber andrer Völker gewesen waren. Zweytens; wenn sie aus Dankbarkeit oder Schmeicheley ihre verstorbnen Helden vergötterten, so geschah das nicht den Weisen, welche ihre Sitten verbesserten, sondern den Kriegern, welche für sie fochten.

w) Eben daselbst, Art. 5.
x) Art. 6.

Die Wohlthaten, welche sie von den erstern erhielten, würden nicht sogleich in die Augen gefallen, und die sanftern Tugenden nicht so eindruckvoll für die Fähigkeit der Wilden gewesen seyn. Wir können freylich setzen, daß die Charakter eines Kriegers und Gesetzgebers sich, so zu reden, zusammenschmelzen lassen; ihren Göttern aber möchte ich doch lieber kriegerische, als musikalische Eigenschaften beylegen, und ihnen, nach Juvenals lustiger Vorstellung, lieber Waffen, als die Leyer in die Hände geben:

Per — — Tarpeia fulmina iurat
Et Martis frameam, Cirrhaeique spicula vatis,
Per calamos venatricis pharetramque puellae.
Perque tuum pater Aegei Neptuni tridentem,
Addit et Herculeos arcus, hastamque Mineruae,
Quicquid habent telorum armamentaria coeli.

„Endlich hat auch Hrn. Brown's Meynung, daß die Griechischen Götter Sänger und Tänzer genennt worden, bey der großen Menge

ge von Göttern, gar zu wenig Beyspiele und Bestätigung für sich. Ich erinnere mich einer Stelle des Aristoteles, die gerade das Gegentheil sagt, daß die Dichter nämlich den Jupiter nie singend vorstellen. [y]) Die Stelle aus dem Athenäus beweist wenig, und die Sache wird daselbst als ganz ungewöhnlich angegeben. [z]) —

III.

Ueber das Gesetzgebende in der ältern Griechischen Poesie. [*])

Hr Brown behauptet im fünften Abschnitte seines Werks, Art. XI. (S. 102. ff.) von den Griechen folgendes:

y) Σκοπειν δε ἐξεστι την ὑπολῃψιν ἣν ἔχομεν περι των θεων; οὐ γαρ Ζευς αὐτος ᾀδει και κιθαριζει τοις ποιηταις. ARISTOT. *de Rep.* L. VIII. cap. 5.

z) Diese Bemerkungen, die mir viel Gründliches zu haben scheinen, ob sie gleich selbst hin und wieder bloße Hypothese sind, werden in den *Remarks* so seichte beantwortet, daß ich es nicht für der Mühe werth halte, diese Antwort herzusetzen. Der Uebers.

*) *Observations* p. 25 ff.

Ihre Gesänge hatten etwas Gesetzgebendes an sich; und da sie hauptsächlich aus den Fabeln oder der wahren Geschichte ihres eigenen Landes genommen waren, so enthielten sie die wesentlichen Theile ihrer gottesdienstlichen, sittlichen und bürgerlichen Verfassung.

„Dr. Brown scheint dieß als einen Beweis für sein System anzugeben; es verdient daher eine nähere Untersuchung, wiefern es zu seiner Absicht dient. Es ist gewiß, und schon von vielen umständlich erläutert, daß die Poesie den größten Theil ihres zauberischen Einflusses unsern moralischen Empfindungen zu danken hat: daß bey allen den Leidenschaften, welche sie zu erregen sucht, die damit verbundnen moralischen Begriffe einen großen Antheil nehmen, und ihnen ihre Stärke und Würde geben; und daß die rechtschaffenen Gemüther eines unverdorbnen, und dabey noch ungesitteten Volks diesen Eindrücken am meisten offen stehen, und durch dieselben das meiste Vergnügen empfinden. Wenn wir also setzen, daß die Dichter, die für ein solches Zeitalter schrieben, das einzige Geschäffte und die einzige Absicht gehabt haben, zu gefallen, ohne

unterrichten zu wollen; ſo müſſen ſie natürlich auf dieſe moraliſchen Grundſätze gefallen ſeyn, welche bey ihren Zuhörern das meiſte Gewicht hatten. Da ferner Geſchichte und Erzählungen ein Hauptgegenſtand der Poeſie waren, ſo mußten die Bewegungsgründe und Maaßregeln der menſchlichen Handlungen von ſelbſt mit hinein kommen. Da auch die Verfaſſung ihrer Religion, Geſetze und Sittenlehre einfach und ohne künſtliche Zuſammenſetzung war, und mehr auf dem natürlichen menſchlichen Gefühle, mehr auf der Gewalt der Gewohnheit beruhte, als irgend etwas; ſo mußten ſie in die menſchliche Aufführung einen gröſſern Einfluß haben, als zu ſolchen Zeiten, worinn die Sitten mehr gebildet ſind, in welchen die Regeln einer jeden Art nicht ſo ſehr das Werk des Menſchen ſelbſt ſind, wenn man ſie gleich mehr zuſammengeſetzt und verfeinert hat, und daher auch weniger beobachtet, und mehr übertreten werden. Wenn daher der weſentliche Inhalt der abgeſchmackten Ueberlieferungen in der Religion, die unvollkommnen Verſuche einer Staatsklugheit, und die einfachſten Vorſchriften der Aufführung eines Menſchen gegen den andern, welche unter den erſten Griechen galten, in ihrer Poeſie anzutreffen ſind; was

folgt hieraus weiter, als daß ihre Barden ein natürliches und treues Gemählde des Lebens entwarfen, und ihren Zweck kannten, welcher dahin gieng, zu gefallen. Daß dieses, und nicht der Unterricht oder die Sittenverbesserung der Zweck der Barden war, glaube ich sehr deutlich machen zu können. Orpheus, freylich, und Amphion, welche die Wilden ihren Wäldern entrissen, und sie menschlicher zu machen suchten, wandten ihre Beredsamkeit, von welcher es damals keine andre Gattung, als die Poesie, gab, dazu an, die Menschen zu überreden, gesellig mit einander zu leben, ohne gegenseitige Beleidigungen, und den Göttern zu dienen. Sie hatten etwas mehr zu thun, als Mährchen zum Vergnügen zu erzählen; und es gab auch unter den Wilden nicht viel Denkwürdiges. Sobald aber die Bequemlichkeiten des Lebens häufiger wurden, und sie anfiengen, Vergnügen zu suchen, so bestand eins von ihren größten und ersten Vergnügen in den angenehmen Erzählungen (Θελκτηρια) ihrer Barden. a)

Die

a) *Remarks* etc. pag. 18. „Kann nicht ein Werk zugleich angenehm und unterrichtend seyn? Kann nicht das *Utile* und *Dulce* mit einander verbunden wer-

Die Alten ſehen dieſe Erzählungen allemal von der angenehmen und gefälligen, nicht von der ernſthaften und nützlichen Seite an. z. B.

ΕΡΙΗΡΟΝ ἀοιδὸν

Odyſſ. θ. 471.

— δεδαως ἐπε ΙΜΕΡΟΕΝΤΑ βροτοισι·
Τὸν ἀμυτον μεμαασιν ακηεμεν ὁπποτ' ἀειδη.

Odyſſ. ρ. 519.

— Τῳ γαρ ῥα θεος περιδωκεν ἀοιδην.
ΤΕΡΠΗΝΗΝ ὁππη θυμος ἐποτρυνησιν ἀειδειν.

Ibid. θ. 45.

Es wird der Grund angegeben, warum ein ſolcher Barde willkommen war, in einer Stelle, bey welcher auch Ariſtoteles (von der Republik B. VIII. Cap. 3.) eine ähnliche Bemerkung macht:

— ὁ κεν ΤΕΡΠΗΣΙΝ ἀειδων.

Odyſſ. ρ. 385.

werden? Zum Beweiſe, daß dieß der Fall bey den Gedichten der alten Griechen war, berufe ich mich auf die vom Dr. B. angeführte Stelle des Plato. (Abſchn. V. Art. 12.) Hier ſieht man deutlich, daß ihre Kinder die Gedichte ihrer Barden auswendig lernten, und daß ſie ein Grund ihrer Meynungen und Sitten waren. Und Plato ſetzt den wahren Grund hinzu, warum man dieſe Methode des Unterrichts brauchte: „Weil das jugendliche Gemüth noch keiner ernſthaften Anſtrengung fähig iſt, und man daher das angenehme Hülfsmittel des Geſangs brauchte.“

Und sein Vorzug bestand darinn, daß er ein Mann war,

ΗΔΙΣΤΟΣ ἀοιδῶν, — καὶ τέῳ ΤΕΡΠΙΗΣΘΕ μαλίστα.

Hymn. ad Apoll. 196. 40.

Selbst in der Beschreibung und in dem Lobe seines Charakters, welchen Hesiodus schildert, wie Dr. Brown bemerkt, (Abschn. VI. Art. 15.) ist es das größte, was er von ihm sagt, γλυκερὴ ἀυδή, daß seine Stimme lieblich, und er im Stande ist Traurigkeit zu stillen, und die Erinnerung an sein Unglück durch seine ἱμερόεσσα ἀοιδὴ zu benehmen. Wenn Hr. B. ferner den Barden ihren Rang unter den Königen giebt, so kann ich ihm zwo Stellen anführen, wo ihnen der Rang unter den Zimmerleuten gegeben wird. [b]) Niemand, sagt Eumäus

im

b) *Remarks.* p. 19. „Diese Mühe hätte der Verf. sparen können. Denn Dr. Brown hat selbst ein Beyspiel aus einem andern Lande, aus Irland nämlich, angeführt, wo die Barden sich selbst den Rang unter Dieben und Räubern gegeben hatten. In eben dem Lande aber wurden sie zu einer andern Zeit unter die Fürsten und Götter gerechnet. Der Verf. muß also geglaubt haben, die Würde in dem Charakter eines Barden, sey immer unverändert dieselbe geblieben, da Hr. B. doch in seinem Werke zeigt, daß sie sehr unbeständig war, nach dem sich die Sitten, Künste und Lebensart veränderten."

in der Odyſſee, nimmt gern freywillig einen müßigen Herumſtreifer in ſein Haus auf, ſondern es iſt entweder ein Wahrſager, oder ein Arzt, oder ein Zimmermann, oder ein Barde, den man zu ſich ruft. (*Odyſſ. e.* 382.) Und Heſiodus ſelbſt ſagt: ein Töpfer beneide den andern, ein Zimmermann den andern, ein Bettler den andern, und ein Barde den andern. Aus dem, was Plato in vielen Stellen von der Art ſagt, mit welcher man dem Homer und Heſiodus begegnete, und von der Beſchaffenheit ihrer Gedichte, ſieht man, daß dieſe Barden, dem Charakter gemäß, den ſie ſelbſt von einem Barden machen, keinesweges in dem vortheilhaften Lichte angeſehen wurden, noch anzuſehen ſind, worinn ſie Hr. B. zu ſtellen ſucht; daß man ſie nicht den Geſetzgebern an die Seite ſetzen, ſie nicht für weiſe Lehrer und dem ganzen Staate nützliche Leute halten müſſe. e)

Doch Hr. Brown ſagt uns, es ſey nur in freyen Staaten geweſen, wo man die Würde in dem Charaktere eines Barden beybehalten hätte, und die Nachrichten, welche uns Homer von dieſem Stande und Amte giebt, die ſchon

im

e) PLATO de *Republ.* L. X. p. 559. ed. Steph.

in die Zeiten des Trojanischen Krieges gehören, wären von despotischen Regierungen hergenommen. Dieß ist freylich leicht gesagt; es läßt sich aber eben so leicht antworten, daß die Regierungsform der damaligen Zeit weder eins noch das andre war. d) Ich erinnere mich keines freyen Staats, der nicht viel später errichtet wäre, und der Despotismus war damals eine ganz unbekannte Sache. e) Ihre Simplicität machte sie geneigt, den kürzesten und leichtesten Weg zu nehmen, und die Gewalt einem Einzigen anzuvertrauen. Allein ihre Lebhaftigkeit erlaubte es nicht, daß dieser Eine, lange Zeit eigenmächtig herrschen, und eine Veränderung in den Sitten einführen durfte. Wenn man es also nicht beweisen kann, daß die Barden nach den Zeiten des Orpheus und Amphion, das Geschäffte gehabt haben, der Obrigkeit in der Regierung des Volks beyzustehen; so ist es auch unerweislich, daß sie den Unterricht und die Verbesserung des menschlichen

d) MONTESQUIEU *l'Esprit des Loix.* L. II. c. 11.

e) Αι. Πολις γαρ ουκ εσθ' ητις ανδρος εσθ' ενος.
Κρ. Ουκουν τον κρατουντος η πολις νομιζεται;
Αι. Καλως ερημης γ' αν συ γης αρχοις μονος.
SOPHOCL. *Antigone.* v. 478.

lichen Geſchlechts zu ihrem Zwecke gemacht hätten; ſondern ein jeder, ſo wie Terenz,

Id ſibi negotii credidit ſolum dari,
Populo ut *placerent* quas feciſſet fabulas.

Und um dieſes zu thun, mußten ſie rühren und in Erſtaunen ſetzen, ſich die angenommenen Vorurtheile zu Nutze machen, und einen Inhalt wählen, welcher ihren Zuhörern intereſſant war. Und ſo erfüllten ſie ihre Geſänge mit den Göttern und Helden, gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten, Gebräuchen, und Regeln von Recht und Unrecht, welche die nicht geſittete und unverderbte Art von Menſchen in dieſen guten alten Zeiten hatten, an welche ſie gerichtet waren.

Wenn Hr. Brown alſo behaupten will, daß ihre Lieder etwas Geſetzgebendes an ſich gehabt haben, ſo braucht er dieſen Ausdruck entweder in ſehr unbeſtimmten und weitem Verſtande; oder ſeine Behauptung hält nicht Stich. Er ſelbſt geſteht, daß, zum Beyſpiele, im Homer die Religion, Staatskunſt und Sittenlehre des alten Griechenlandes mit allen ihren Unvollkommenheiten vorgetragen werden. Wären ſeine Werke von geſetzgebender Art geweſen, ſo würde er ein vollkommneres und beſſeres

beſſeres Syſtem von jeder Art zu liefern geſucht haben; allein dieß ſcheint ihm gar nicht einmal eingefallen zu ſeyn. f) Er erzählt Handlungen, die nicht eines moraliſchen Endzwecks wegen zuſammengeſetzt ſind, ſondern ſo, wie ſie vorgiengen oder vorgehen konnten; er redet ſelbſt ſo wenig als möglich; und was die handelnden Perſonen ſagen, iſt offenbar nicht zum künſtlichen Unterricht beſtimmt, ſondern ſo ſehr die bloße Sprache der Natur, daß der Leſer glauben muß, er würde gerade eben ſo geredet und gehandelt haben, wenn er die Perſon geweſen wäre. Wo er ſelbſt erzählt, da ſtellt er nie die Handlung als ein Muſter der Nachahmung dar, oder ſetzt die Abſcheulichkeit derſelben aus einander; ſondern äußert ſeinen Beyfall oder ſein Mißfallen, wenn er es ja einmal thut, in ſo kurzen Worten, daß ſein Leſer es für ſeine eigne Empfindungen halten kann, wie ſie es auch, aller Wahrſcheinlichkeit nach, waren. Von der Art iſt das Werk, welches Horaz, ohne

f) *Remarks.* p. 19. „Woher weiß der Verfaſſer dieſes? Und wie kann er den Homer einſichtvoller machen, als er war, und einſichtvoller, als ihn ſeine Zeit gemacht hatte? — Homers Fabeln waren ein ſolches Gemählde des Lebens und der Sitten, daß Plato zu einer ſchon geſitteten Zeit es für dienlich hielt, ſie aus ſeiner Republik zu verbannen, damit ſie nicht alle gute Sitten verderben möchten.

ohne Dr. Browns Erlaubniß, als ein Werk empfiehlt, worinn die moraliſche Schönheit und Häßlichkeit ins Licht geſetzt werden, quid pulchrum, quid turpe; und die natürlichen Folgen dieſer Handlungen, quid utile, quid non; und zwar vollſtändiger und deutlicher, als alle Schulen der Weltweiſen. Und dazu hat er ohne Zweifel eben ſo guten Grund, als ich haben würde, wenn ich ſagte, Boyle ſey ein größerer Naturkündiger geweſen, as Descartes, und die Kenntniß der Natur ſey mehr durch jenes ſeine geſammelten Erfahrungen befördert, als durch die Hypotheſen in der Luft, welche die Stützen von dem Lehrgebäude des letztern waren. Richtige, und — hierinn beſteht nach der Bemerkung des Ariſtoteles, der Vorzug der Poeſie vor der Geſchichte, — allgemeine Vorſtellungen des menſchlichen Lebens, der Bewegungsgründe und Folgen menſchlicher Handlungen, ſind in der Sittenlehre eben das, was die angeſtellten Verſuche in der Naturkunde ſind; es ſind die Prämiſſen, aus welchen wir hernach durch Vergleichung und Indultion eine Schlußfolge ziehen. In dieſem Lichte betrachtet Horaz die Werke Homers, wie man aus dem Inhalte ſeines Briefes ſieht, worinn er ſeine Behauptung zu vertheidigen ſucht:

Cur

Cur ita crediderim, nisi quid te detinet, audi; etc.

und in der Folge zeigt, wie Jedermann diese richtigen Schilderungen des Lebens und der Sitten anwenden und für sich selbst nützen könne. Es ist auch kein Wunder, daß ein Mann von Welt dieses der widersinnigen und unnützen Spitzfündigkeit derer vorziehen mußte, „die sich „gleich den Wespen in müßigen Zellen verzehren,“ nämlich der Stoiker und Akademiker, deren schwache Philosophie und unnütze Systeme in der Sittenlehre wir gewöhnlich mit zu vielem Zeitverluste lernen müssen, als daß wir nicht ihren Unwerth völlig empfinden sollten.

Einen andern Dichter des Alterthums erhebt Hr. Brown vielleicht höher als er sollte, ich meyne den unsterblichen Pindar. Es ist ihm nicht genug, denselben als ein großes und erhabnes Genie anzusehen, welcher, multa levatus aura, sich zu den Wolken schwingen, und die Seelen seiner Zuhörer mit sich hinreissen konnte. Er macht ihn auch zu einem halben Gesetzgeber, und schreibt alle die Ehre, welche man seinen Talenten erwies, der vermeynten Würde seines Charakters und seines Amtes zu. In wiefern seine Gewohnheit, sich für die Verferti-

fertigung seiner Oden bezahlen zu lassen, g) welche er selbst gesteht und zu rechtfertigen sucht, damit übereinkömmt, weiß ich nicht. Auch sehe ich nicht völlig die Wahrheit von Dr. Browns Behauptung ein: „daß in seinen Liedern keine Laster oder Unvollkommenheiten weder an Göttern noch Menschen gebilligt oder beschönigt, und nur so erzählt würden, daß man sie gleich für sträflich halten müsse.“ — Was denkt er denn von der anständigen Geschichte des Neptun und Pelops, wovon Pindar sagt, daß er sie zur Ehre der Götter erzähle? Dieß wird man doch den Grundsätzen der griechischen Gesetzgebung nicht gemäß finden können; indeß hätte diese Stelle allein schon den Verfasser abhalten sollen, so allgemein zu behaupten, daß er alle Handlungen nur in so fern lobt oder tadelt, als sie in die allgemeine Glückseligkeit einen Einfluß haben.

„Die Absicht dieser Lieder gieng dahin, sei„nen Landesleuten die Liebe zur Ehre und zur „Tugend einzuflößen. In dieser großen Absicht „ermun-

g) Nach der bekannten Geschichte, welche Gelegenheit zu der Anspielung des Horaz gab:

— — Centum potiore signis
Munere donat.

„ermunterte er sie nicht nur durch das Beyspiel „und das Lob der Sieger in den Olympischen „Spielen; sondern er gieng in die vorigen Zei„ten zurück, und wählte aus denselben die glän„zenden Handlungen der Götter und Hel„den u. s. f.“ — Alle seine Gesänge waren also nach der Meynung des Verfassers von gesetzgebender Art. Ich möchte doch gerne wissen, wie er die Elegien mit unter diese Beschreibung bringen wollte, von denen es bekannt ist, daß sie eine von den vier Dichtungsarten gewesen sind, worinn Pindar groß war.

Flebili sponsae juvenemve raptum
Plorat. — ,

HOR. *Od.* 2. *l.* IV.

Die uns noch übrigen Oden sind verschiednen Siegern zu Ehren, auf ihr besondres Verlangen, und für ihre Bezahlung verfertigt, wie er selbst in einer Stelle gesteht, die den Begriffen des Hrn. Brown nicht sehr entspricht. „Die ehemaligen Dichter, sagt er zu Anfange seiner zweyten Isthmischen Ode, brauchten ihre leichten Lieder, ἐμπα, so wie Liebe und Schönheit sie dazu aufmunterte. Denn damals war die Muse noch nicht feil und gewinnsüchtig geworden. Itzt aber erlaubt sie es, sich nach dem

dem sehr richtigen Ausspruche des Argivers (des Aristodemus von Sparta,) zu richten: Geld, Geld ist der Mann!" [h]) Doch die Absicht und der Bewegungsgrund sie zu schreiben mag bey dem Dichter gewesen seyn, welche er will; so mußten sie doch, da sie panegyrisch waren, Gedanken über das enthalten, was löblich oder tadelhaft war, und Gemählde und Anpreisungen dessen, was die Nation und das damalige Zeitalter für Tugend hielt. Da ferner der Inhalt eines Sieges in den Kampfspielen eingeschränkt und unfruchtbar war, und durch Ausschweifungen mannichfaltig gemacht werden mußte; was konnte natürlicher gewählt

 werden,

h) PINDAR. *Isthm.* Od. 2.

Οἱ μεν παλαι — — —
φωτες — — —
— — — —
Ριμφα παιδειως ἐτοξευ —
ον μελιγαρυας ὑμνης
Ὁς τις ἑων καλος ἐιχεν Αφροδιτας
Ἐυθρονου μναστειραν ἁδισταν ὀπωραν.
Ἁ Μοισα γαρ ὀυ φιλοκερδης
Πω τοτ' ἠν οὐδ' ἐργατις.
— — — — —
Νυν ἐφιητι δε τ' Ωργειω φυλαξαι
Ρημα, της ἀληθειας ἀγχιστα βαινον,
Χρηματα, χρηματ' ἀνηρ.

werden, als Fabeln, die sich auf die gemeine Sage gründeten, welche die Einbildungskraft beschäfftigten, der Eitelkeit schmeichelten, und die ehrerbietige Hochachtung der Zuhörer erregten? Als er ferner erst anfieng, Oden zu verfertigen, so wußte er es selbst noch nicht, „daß „es der Hauptzweck seiner Poesie wäre, die „Götter und Helden seines Vaterlandes zu erhe„ben.“ Denn Plutarch sagt ausdrücklich, [1]) er habe in seine erste Ode gar keine Fabeln hineingebracht, bis ihm eine ältere und mehr erfahrne Künstlerinn, Corinna, vorstellte, wie nöthig sie wären. Er folgte dem Rathe derselben,

1) PLVTARCH. ποτερον Ἀθηναιοι κατα πολεμον ἢ κατα ποιησιν ἐνδοξοτεροι — Opp Tom. II. p. 347. — Plutarch setzt hinzu, Pindar sey dem Rathe der Corinna gefolgt, und habe eine Ode gemacht, die sich anfangen hätte:

Ἰσμηνον, ἢ χρυσαλακατον Μελιαν
Ἢ καδμον, ἢ Σπαρτων ἱερον γενος ἀνδρων
Ἢ τον παυ Διος Ἡρακλεης;

Ein Fragment, welches sich auch beym Lucian, im Leben des Demosthenes, findet. Diese Ode hätte er der Corinna gezeigt, welche darüber gelacht, und ihm gesagt hätte, man müßte die mythologischen Fabeln nur bey Handvoll, nicht aus ganzen Säcken in die Gedichte einstreuen. — Man darf den Pindar nur einigermaßen kennen, um zu sehen, daß man ihm die Absichten, welche Hr. Brown seinem Gebrauche der Fabeln und der Götterlehre zuschreibt, nicht anders als sehr erzwungen beylegen kann. — Der Lieb

ben, und vermuthlich gab ihm der glückliche Erfolg davon Gelegenheit zu der berühmten Anmerkung, die er in der ersten Olympischen Ode — welche doch nicht seine erste war; denn die zehnte Pythische ist acht Jahr früher verfertigt; — über die Gewalt der Fiktion macht. „Erzählungen, sagt er, welche durch „Erdichtungen geschmückt und mannichfaltig „gemacht sind, ziehen das menschliche Herz „mehr an sich, als Wahrheit.“

Και πῃ τι, και βροτων φρενας
Ὑπερ του ἀληθη λογον,
Δεδαιδαλμενοι ψευδεσι ποικιλοις
Ἐξαπατωντι μυθοι.

Schmuck und Mannichfaltigkeit sind hier, nach seinem eignen Ausspruche, Wirkungen der Fiktion, welche so allgemein gefallen. Und selbst diese Freyheit, das Land oder die Person zugleich zu erheben, welche seine Lieder veranlaßte, oder die Helden, welche dieß Land hervorgebracht hatte, ist freylich schicklicher, als ein neuerer Leser beym ersten Anblicke glauben sollte, sie ist auch bey einigen Stellen durch die Ausleger gerechtfertigt; k) und könnte bey noch

k) Schon aus der Englischen Uebersetzung und den Anmerkungen des gelehrten Hrn. West hätte sich Hr. B. weit

mehrern vertheidigt werden; indeß schien sie dem Pindar selbst einer Rechtfertigung zu bedürfen, welches er auf eine verdeckte Art in mehr als einer Stelle thut; z. B. in der fünften Isthmischen Ode, Zeile 28 - 31, in der sechsten, Z. 27 - 30. Hieraus mache ich den Schluß, daß weder des Dichters Absicht und Zweck, weder seine Art zu moralisiren, noch seine Fabeln und Ausweichungen selbst uns ein Recht geben, seine Lieder gesetzgeberisch zu nennen, außer nur in so fern, als man jedes ernsthafte Werk, das jemals war oder seyn wird, so nennen könnte. Ueberhaupt scheint Hr. Brown so sehr den Vorsatz zu haben, diesen Fürsten der Lyrischen Dichter durchaus recht ansehnlich zu machen, daß man beynahe glauben sollte, Pindar sey sein Lieblingsdichter gewesen, wenn nicht andre Umstände es zweifelhaft machten. Selbst den Stuhl, worauf er zu Delphi saß, wie der einfältige Augenzeuge Pausanias erzählt, [1]) und den die armseligen Griechen aus keiner bessern Materie, als von Eisen geben konnten, hat unser Verfasser

welt richtigere Begriffe vom Pindar erwerben können, als er seinen Lesern gegeben hat.

1) PAUSANIAS *in Phocicis*. Cap. 24.

faſſer voller Großmuth auf eigne Koſten in geſchlagnes Gold verwandelt. m) — —

Die drey großen Trauerſpieldichter, ſagt Hr. Brown, ſind die letzten in der Reihe der geſetzgebenden Barden. — Wie wird mir! Wie übel haben mir drey Leute begegnet, für welche ich eine beſondre Achtung hatte! Ungeachtet der Mühe, welche ich mir gegeben habe, mit ihnen bekannt zu werden, haben ſie mir doch in den vertrauteſten Unterhaltungen mit ihnen niemals einen Wink gegeben, daß ſie Geſetzgeber, oder geſetzgeberiſche Schriftſteller wären. — — Solon, dem man es hoffentlich einräumen wird, daß er ſich auf die Geſetzgebung verſtanden habe, ſcheint dieſen hohen Begriff von den tragiſchen Dichtern nicht gehabt zu haben, daß ſie nützliche Diener des Staats wären; ein Begriff, den nach Hrn. B. Meynung, Jedermann von ihnen hatte. Denn Plutarch ſagt uns, er habe gegen den Theſpis ein großes Mißfallen gegen ihre Kunſt geäußert, und eine Beſorgniß, daß ſie üble Fol-

m) Abſchn. VI. Art. 17. — In den *Remarks* wird dieſer Irrthum eingeſtanden; und doch noch dieß Geſtändniß mit einigen übel angebrachten Spöttereyen begleitet.

gen für den Staat haben würde. n) Was hat aber Herr Brown von den tragischen Dichtern gelernt, wodurch er seine Behauptung bestärken könnte? — „Sie trugen die herrschenden Grundsätze der griechischen Religion, Staatsklugheit und Sittenlehre vor; und der Inhalt ihrer Stücke waren die griechischen Götter und Helden.“ — Was würde man denn sonst wohl bey ihnen antreffen, wenn sie nun nicht gesetzgebend wären? Was für Dinge, was für Sitten, was für Begriffe, waren den Griechen sonst bekannt? was konnte sonst die Aufmerksamkeit dieses von sich selbst so eingenommenen Volks auf sich ziehen? Denn ihre Verachtung und ihre Unwissenheit der Geschichte und Sitten andrer Völker, welche sie ohne Unterschied Barbaren nannten, waren beyde gleich groß.

Um aber mit Hrn. Brown aufrichtig und großmüthig zu verfahren, will ich ihm zu einem Beweise zum Vortheile seiner Meynung verhelfen, welcher alle von ihm angeführten Gründe über-

n) PLUTARCH *in vita Solonis.* — In den *Remarks* wird hierauf geantwortet, es wären nicht die drey großen Trauerspieldichter der Griechen, sondern Thespis, und besonders die neue Art der dramatischen Vorstellung, und die Veränderung in ihren poetischen und musikalischen Wettspielen gewesen, was den Solon unruhig und besorgt machte.

überwiegt. Aristophanes läßt in dem lustigen Gezänke zwischen dem Aeschylus und Euripides den erstern von diesem verlangen, daß er ihm zugeben soll, die Ursache, warum man die Dichter verehren müsse, sey

— — ἕνεκα
Δεξιότητος βοὰ νουθεσιῶν, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν
Τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσι.
in *Ranis*, Act. IV. Sc. 2.

„wegen ihrer Aufrichtigkeit, ihrer heilsamen „Ermahnungen, und der Besserung ihrer Mit„bürger.“ Hierüber ist Aeschylus mit ihm einig, und vergleicht die Tapferkeit der Athenienser zu seiner Zeit, wozu er glaubt, das Seinige beygetragen zu haben, mit ihrer Verderbniß zur Zeit des Euripides, welche er ihm Schuld giebt, daß er sie zum Theil veranlaßt habe. Allein man weiß, daß ein Lustigmacher die Dinge allemal in ein solches Licht zu stellen weiß, welches seinen Satiren am vortheilhaftesten ist. Aristophanes versetzt dadurch seinen Zeitgenossen einen harten Streich. Er wollte dadurch den Euripides durchaus verhaßt machen; und deßwegen giebt er das als den einzigen Vorzug der Poesie an, worinn die-

dieſer Dichter, ſeiner Meynung nach, am mangelhafteſten war, nämlich die Moral ſeiner Stücke. Es läßt ſich aus der Mühe muthmaßen, die er ſich giebt, dieß als ein Unterſcheidungszeichen ſeiner Trauerſpiele anzugeben, daß man es gewöhnlich nicht dafür hielt, und daß ſeine Anwendungen deſſelben bloß zum Spotte gemacht ſind. Endlich giebt es keine leichtere und ergiebigere Quellen für eine neidiſche Tadelſucht, als dieſe: daß man auf der einen Seite an nützlichen Schriften den Mangel der Schönheit und des Geſchmacks ausſetzt, und auf der andern Seite Werke des Geſchmacks und der Kunſt für unnütz ausgiebt." — So weit der Verfaſſer der *Obſervations*.

In den *Remarks* pag. 24. werden noch folgende Beweiſe für die Meynung des Hrn. Brown hinzugeſetzt:

„In den älteſten Zeiten hatten die Griechen keinen andern gottesdienſtlichen, politiſchen und moraliſchen Codex, als die Lieder ihrer Barden. Dieſe Lieder oder Gedichte waren, ſo zu reden, die Niederlage ihrer Grundſätze, wodurch ſie dieſelbe, wiewohl noch immer auf eine mangelhafte Art, als Vorſchriften feſtzuſetzen ſuchten. Man kann alſo aus dieſem Grunde jene Lieder mit Recht geſetzgebend nennen, weil

weil ſie in der That die Stelle des Geſetzes vertraten.

Heſiodus und Homer waren, nach dem Zeugniſſe des Herodots o) diejenigen, welche für die Griechen eine Theogonie verfertigten, ihren Göttern Namen gaben, und ihnen gewiſſe Geſtalten und Figuren beylegten. Ein angeſehener neuer Schriftſteller zieht hieraus die Folge: „daß Homers Schriften die Grundregel der beſondern Meynungen, und die große Vorſchrift des öffentlichen Gottesdienſtes geworden ſind.“ p) Ein andrer neuer Gelehrter braucht davon noch ſtärkere Ausdrücke. Denn wenn er von den alten Griechen redet, ſo behauptet er: „Homer war ihre Bibel, und was man nicht in demſelben las, oder durch ihn ausdrücklich beweiſen konnte, das war ihnen apocryphiſch.“ q) An einem andern Orte nennt er den Homer und Heſiodus, „die gewöhnlichen und allein autoriſirten Bücher in der Religion bey den Griechen; worinn einer jeden Gottheit ihre Namen, ihre Eigenſchaften, und ihre Geſtalt beygelegt werden.“ r) Er erklärt es, wie es zugieng, daß

o) HERODOT. *Euterpe.* Cap. 50.

p) *Enquiry into the Life of Homer.* pag. 174.

q) WARBURTON *divine Legation of Moſes*, Vol. II. P. I. pag. 52.

r) *Ibid.* p. 259.

daß diese Fabeln, welche zu der Zeit der Unwissenheit versteckt lagen, in einem erleuchteten Zeitalter ein solches Ansehen erhielten: „Die großen Dichter der Griechen, welche am meisten zur Verfeinerung des Geschmacks und der Sitten beygetragen, hatten diese seltsame Erzählungen, vermöge ihres erhaltenen Ansehens, in ihren Schriften gleichsam geheiligt, welche nun mit ihnen unsterblich wurden.“ *)

IIII.

*) Die ganze Streitfrage scheint auf beyden Seiten gewisser Einschränkungen zu bedürfen. Die meisten griechischen Dichter hatten ohne Zweifel, vermöge des Gebrauchs, den man von ihnen gleich bey der Erziehung machte, in die Grundsätze und Denkungsart des Volks einen beträchtlichen Einfluß, und selbst von den Trauerspieldichtern, besonders vom Euripides, ist dieses ausgemacht. In Ansehung der politischen Verfassung und der bürgerlichen Gesinnungen des Volks war vorzüglich die Schaubühne wichtig, welches man schon an der Anlage und Ausführung vieler griechischen Schauspiele bemerken kann. Hingegen scheint Herr Warburton, und selbst Herr Brown diesen Gedichten des Alterthums einen zu starken Eindruck, und ein zu großes Ansehen beyzulegen. Sie vertraten nicht durchaus die Stelle der Gesetze; und in schon eingerichteten und mit Gesetzen versehenen Staaten behielten sie doch immer ihr Ansehen und ihre Anwendung bey der Kindererziehung: der einzige Umstand, wie mich dünkt, der uns berechtigen könnte, in ihnen etwas Gesetzgebendes zu finden. — Der Ueb.

IIII.

Ueber den Urſprung der Tragödie.[1])

(Zur 156ſten Seite.)

„Hr. Brown geſteht, alle Gelehrten wären einmüthig der Meynung, daß die Tragödie ihren Urſprung vom Theſpis habe. Er giebt hernach dem Horaz, Laertius, und andern Schuld, daß ſie ihren wahren Urſprung entweder gar nicht gewußt, oder ſich darinn geirrt hätten. Und warum? weil ſie einen wirklichen Vorfall erzählen, welcher mit ſeinen Muthmaßungen nicht übereinſtimmt. Die Sache verdient eine nähere Unterſuchung.

Jedermann weiß, daß es ſchon vor der Zeit des Theſpis eine Gattung gab, welche Τραγωδια oder Bocksgeſang hieß, die, wie man gemeiniglich annimmt, nichts weiter war, als eine Hymne zur Ehre des Bacchus; und daß dieß Wort urſprünglich eine ganz andre Bedeutung gehabt hat, als diejenige iſt, welche es hernach erhielt, und bey uns ganz allein behalten hat. Wenn daher dieß Wort bey den

1) *Obſervations*, p. 44. ff

den Griechen vorkömmt, so müssen wir erst gewiß seyn, daß es in dem uns gewöhnlichen Verstande genommen werde, ehe wir etwas daraus schließen können. Die Frage ist hier nicht, wer zuerst zur Ehre des Bacchus gesungen und getanzt hat, sondern zu welcher Zeit und von wem der erste Versuch einer dramatischen Vorstellung gemacht ist. Horaz sagt, es sey, nach einem allgemeinen Gerüchte, Thespis gewesen:

Ignotum tragicae genus inveniſſe Camoenae
Dicitur et plauſtris vexiſſe poemata Theſpis,
Qui canerent agerentque.

Seine Erfindung war, wie man uns berichtet, nichts mehr, als: „die Einführung Eines „Schauspielers, um dem Chore einige Zwischen„zeit und Erholung zu verschaffen, welcher vor„hin das Schauspiel ganz allein aufführte.“ Dieß sind Worte des Laertius: Εν τη τραγωδια προτερον μεν μονος ὁ χορος διεδραματιζεν· υστερον δε Θεσπις ἑνα ὑποκριτην ἐξευρεν, ὑπερ το διαναπαυεσθαι τον χορον. Dacier hat also nicht Unrecht, wenn er dieß gerade heraus behauptet; Laertius hat es vor ihm gethan.

Wir

Wir finden beym Plutarch, im Leben des Solon, daß die Veränderung des Theſpis etwas ganz neues war, und durch die Neuheit die Menge an ſich zog. Δια την καινοτητα τους πολλους αγοντος του πραγματος. — Aus der Folge und aus den Vorwürfen, die Solon dem Theſpis machte, ſieht man noch mehr, daß die Vorſtellung handelnder Perſonen damals noch ganz neu und ungewöhnlich war. —

Die dramatiſche Vorſtellung war alſo das Neue, was Theſpis einführte, und daher finden wir ihn faſt überall als den Urheber der Tragödie angegeben. Dioſkorides ſchreibt ihm in dem Epigramm, welches Stanley von ihm zuerſt bekannt gemacht hat, einzig und allein die Erfindung zu. Θεσπιδος ευρεμα τουτο. Dieß war ſo bekannt, daß die Arundeliſche Marmortafel ſogar die Zeit angiebt, und nach der beſten Lesart und Ausfüllung ſagt: πρωτος εδιδαξεν. Und Suidas [u]) ſagt, Theſpis ſey der erſte geweſen, der την τραγικην eingeführt habe.

Wir könnten noch das Zeugniß des Clemens Alexandrinus [x]) hinzuſetzen, der die Erfinder der verſchiednen Dichtungsarten nennt, und

u) SUIDAS *in Phrynicho.*
x) CLEMENS ALEX. *Stromat.* Lib. 1.

und von der Tragödie sagt, daß sie von Thespis erfunden sey. (ἐπεισόδιον.) und des alten Grammatikers, dessen Abhandlung vor dem Terenz des Donats steht: Quamvis retro prisca volventibus reperiatur Thespis tragoediae primus inventor — Homerus tamen etiam his exempla praebuit.

Hr. Brown sagt ferner: „Aus der Verbindung dieser beyden Arten (der epischen Gattung und der Hymne) entstand ein gewisser „rauher Umriß vom Trauerspiel. Denn wenn „ein Barde die großen oder schrecklichen Unternehmungen eines Helden oder eines Gottes „sang, so wurde die umstehende Versammlung „von Begeisterung entzündet, und da sie schon „durch eine diesem Gebrauche gemäße Erziehung „vorbereitet war, so brach sie natürlicher Weise „in die Entzückungen eines allgemeinen Gesanges aus."

Hiewider habe ich einige Einwürfe oder Schwierigkeiten vorzubringen. Zuerst möchte ich gern wissen, ob dieß der natürliche Ursprung des Trauerspiels sey, und wie es zugieng, daß bey allen Völkern, außer in Griechenland, das poetische Drama ganz ohne den Chor

Chor ist?[y]) — Zweytens: Wenn der Ursprung der Tragödie so gar natürlich war, und doch alles, was natürlich, auch allgemein ist; wie kam es denn, daß diese Dichtungsart allein in Athen entstand und bearbeitet wurde, wie uns Plato versichert?[z]) — Drittens: Aus

y) Hierauf antworten die *Remarks* p. 38. „Dr. Brown hat gezeigt, daß bey drey andern Völkern, wo die Tragödie natürlich entstand, bey den Chinesern, den eigentlichen Indianern und Peruvianern sich die Sache eben so verhält. Bey den erstern findet sich noch ein offenbares Ueberbleibsel des Chors, bey den zweyten ist noch itzt ein Chor, und von den dritten wissen wir nicht, ob bey ihnen ein Chor war oder nicht."

Dieß mag alles seine Richtigkeit haben; und doch behält der Schluß des Hrn. Brown noch immer ein sehr schielendes Ansehen: Bey diesen Völkern war beym Anfange der Tragödie ein vereinter Gesang oder ein Chor; folglich liegt es in der Natur, daß da, wo man diesen Chor mit Aktion verbindet, ein Schauspiel von der Art, wie das Trauerspiel, entstehen muß. — Quod mihi ostendis hic, incredulus odi. — **Der Ueb.**

z) PLATO in *Lachete*. — Die Antwort der *Remarks* ist folgende: „Erstlich, nicht alles, was natürlich ist, ist auch allgemein. Denn es giebt verschiedne Stufen der Sittenverbesserung und der Kenntnisse unter den Menschen, wobey sich Umstände oder Verbesserungen finden, die jedem Volke besonders eigen und natürlich, nicht aber allen allgemein oder natürlich sind. — Zweytens: die dramatische Vorstellung findet sich nicht bloß zu Athen; auch in China, Indien und

Aus Hrn. Browns Nachricht muß man schließen, daß Einer erzählt oder vorgestellt, und denn der Chor Ausdrücke von Gemüthsbewegungen hinzu gesungen habe, die sich zu dem Inhalte schickten. Es ist aber zum Unglücke ausgemacht, daß die alte Tragödie aus einem Chore allein bestand, ohne einen Schauspieler zu haben. Dieß beweist nicht nur die angeführte Stelle beym Laertius, sondern auch Athenäus, welcher des Umstandes Erwähnung thut, daß das satyrische Gedicht vor Alters gänzlich aus dem Chor bestanden habe, und hinzusetzt: „so wie auch die Tragödie der „damaligen Zeit; und deswegen, fährt er fort, „hat-

und Peru war sie gewöhnlich; ohne daß es Plato versichert. — Drittens: der Grad der Sittenverbesserung und die dabey wirksamen Seelenkräfte können bey einigen Völkern so schwach seyn, daß sie niemals die dramatische Form hervorbringen. Dieß war der Fall bey einigen Griechen, bey den alten Galliern, Britten, und andern Nationen. — Viertens: der Fortgang der Poesie, und selbst der dramatischen Gattung, kann durch viele innere oder äußere Umstände gehemmt werden. Durch innere Umstände, wie bey den Aegyptern und Hebräern, wo ein Verbot der Religion im Wege stand; durch äußere, wenn etwa Krieg, Eroberung und eine Zerrüttung der Religion oder Regierungsart das System der heidnischen Grundsätze zerstörte, worauf die Tragödie sich ursprünglich gründet."

„hatten sie beyde keine Schauspieler.“ [a]) Viertens: es würde gleichfalls aus dem System des Verfassers folgen, daß die Rolle des Chors bloß ein Zusatz zu der Episode geworden wäre; und so würde der Chor nur ein angenommener Zuschauer der Handlung, oder eine untergeordnete Person bey derselben gewesen seyn. Daß sich aber gerade das Gegentheil in sehr augenscheinlichen Beyspielen findet, wissen diejenigen sehr gut, die ihre Vorstellungen von dem griechischen Trauerspiele aus dem Aeschylus, Euripides und Sophokles erhalten haben; nicht bloß aus Abhandlungen, Bibliotheken und poetischen Anweisungen. [b])

a) Συνεστηκε δε και Σατυρικη πασα ποιησις το παλαιον ἐκ χορων ὡς και ἡ τοτε τραγωδια, διοπερ ουδε ὑποκριτας ειχεν. *Deipnos.* L. XIV. p. 635. *ed. Casaub.* — — *Remarks.* p. 40. „So war es freylich in Athen, aber daraus folgt nicht, daß es überall so seyn muß. Hr. B. hat anderswo gezeigt, daß selbst bey der ältesten Feyer der Pythischen Spiele zu Delphi eine erzählende, vielleicht gar eine dramatische Episode, in fünf Akte getheilt, zu seyn pflegte. Diese wurde lange vor dem Thespis und Homer von einer einzigen Person vorgetragen, und nicht von dem Chore.“

b) Dieß zu beantworten wird in den *Remarks* p. 41. eine Stelle angeführt, welche Dr. Brown in der Ausgabe seines Werks unter dem Titel: *History of Poetry* p. 126 ff. eingeschaltet hat, und die ich, der

Der Chor macht in einigen alten Trauerspielen sogar die Hauptperson, und nimmt an der

der Vollständigkeit wegen, der Länge nach übersetzen will:

„Indem wir so den Liederschmaus der Wilden, als die wahre Veranlassung des Chors angeben; so sind wir im Stande, eine Schwierigkeit deutlich und leicht aufzulösen, welche alle Kunstrichter in Verlegenheit gesetzt hat. Man hat es für einen unerklärbaren oder ungereimten Umstand gehalten, daß der Chor in verschiednen alten griechischen Trauerspielen zum Vertrauten der grausamsten Absichten und Entschlüsse gemacht wird, und sie doch nicht entdeckt, ungeachtet der offenbaren Moralität seines Charakters. Dieß ist freylich durchaus ungereimt, wenn man nach der gewöhnlichen Voraussetzung glaubt, der Chor habe ursprünglich einen wesentlichen Theil der dramatischen Personen ausgemacht. Allein aus der Gewohnheit der Wilden bey ihren Festen ist es vielmehr wahrscheinlich, daß diejenigen, welche die Handlung erzählen oder vorstellen, einen Haufen ausmachen, der von dem Chore gänzlich getrennt ist, und daß der Chor seinem ersten Ursprunge nach die Versammlung der Zuhörer ist, welche den Erzähler oder Schauspieler umgeben, und ihm bey jeder Pause durch Ausbrüche des Triumphs, des Beyfalls oder des Misfallens antworten. Und wie konnte nun der Chor oder diese Versammlung der Zuhörer auf eine schickliche Art geheime Absichten, gute oder böse, entdecken? Wem sollten sie dieselben entdecken? — Einander? — Dieß war unnöthig; denn sie wußten dieselben schon. — Sollten sie denn den Schauspielern diese Entdeckung mittheilen? Dieß würde nur die Vorstellung verwirrt, und das Ganze gestört haben. Es würde gerade so gewesen seyn, wie die Aufführung eines ehrlichen Landmanns, der den

der Handlung viel Antheil; das Stück hat von ihm den Namen, und er macht mit seinem

den Othello aufführen sah. Als er vorhersah, daß die Verrätherey des Jago für die arme Desdemona verderblich übel ablaufen würde, rief er dem Othello mit lauter Stimme zu: „Herr, des Schlin„gels ... er hat das Schnupftuch selbst gestoh„len. ... Dieß bringt uns auf die Erläute„rung ... andern Umstandes. In der ersten Zeit des Aeschylus bestand der Chor aus nicht weniger, als ... Personen; hernach wurde diese Zahl bis auf ... verringert. Wie kam es, daß die Anzahl in den ungesitteten Zeiten um so viel größer war? Ohne Zweifel daher, weil dieses rohe Zeitalter nahe an die Zeiten der Wildheit gränzte, in welchen die ganze Menge der Zuhörer sich des erzählenden Schauspielers angenommen hatte, und gleichsam ein ... Chor geworden war."

„Diese Erklärung erläutert wieder einen andern Umstand, welchen man nach den gewöhnlichen Begriffen nicht zu erklären weiß. Wenn der Chor ursprünglich ein Theil von den dramatischen Schauspielern war, warum war er denn auf einem Alten, wie einer Gallerie gestellt, und von der Schaubühne abgesondert? Man kann hievon keinen guten Grund angeben. Nehmen wir aber an, daß sie ursprünglich die Zuschauer des Drama gewesen sind, so sehen wir, daß sie an ihrer eigentlichen und natürlichen Stelle waren."

„Man kann aber hierwider einwenden, daß der Chor zuweilen ein Gespräch mit dem Schauspieler in den Griechischen Trauerspielen hält, und daher als eine Person des Stücks muß angesehen werden. Hierauf kann man das antworten, was schon oben bemerkt ist, daß der Chor zwar zuweilen spricht, aber allein durch seinen Anführer, und das bloß gelegentlich, und aus Nothwendigkeit, um die Stelle eines

Gesange oder seinem Stücke des Dialogs einen grossen Theil desselben aus. In den ältern Zeiten findet sich dieß gerade am meisten. In allen

eines andern Schauspielers auszufüllen, wenn nicht mehr als einer oder zween auf der Bühne sind. Aus dieser Ursache braucht Aeschylus dieß Mittel öfter, als seine Nachfolger, weil er weniger spielende Personen hatte. Ob aber gleich der Chor zuweilen durch seinen Anführer spricht, so nimmt er doch niemals an der Handlung Theil: wie man zur Genüge daraus sieht, daß er nie die Geheimnisse derselben entdeckt. "

„Man kann ferner einwenden, daß man in den Eumeniden und Ikeriden des Aeschylus den Chor gewiß als eine dramatische Person ansehen müsse, weil er in der That der vornehmste Schauspieler dieser Stücke ist. Und das ist er auch wirklich. Allein Aeschylus wollte nem eine Handlung von funfzig Furien, und eine andre von funfzig Danaiden vorstellen, zu einer Zeit, da es nur zwo dramatischen Personen, der Gewohnheit nach, erlaubt war, zusammen auf die Bühne zu kommen. Was konnte er hier für ein Mittel brauchen? Gewiß kein anderes, als was er gebraucht hat: daß er diese Menge von Leuten in Einen Chor versammlte, und ihnen hiedurch den Zutritt auf die Bühne verschaffte. — Genau zu reden, sollte man also sagen, daß die Handlung dieser drey Trauerspiele ohne einen Chor bestünde, das ist, ohne angenommene Zuschauer, die keinen Theil daran nehmen. "

— Ich überlasse dem Leser diese mehr sinnreichen als gründlichen Hypothesen und Folgerungen des Hrn. Brown. Mit seinen Erläuterungen und Anmerkungen werden sich diejenigen am wenigsten befriedigen, denen daran gelegen wäre, die angeführten Umstände in ein helleres Licht gesetzt zu sehen. Der Uebers.

allen Stücken des Aeſchylus hat der Chor weit mehr zu thun, als in den Trauerſpielen ſeiner Nachfolger. Vier von ſeinen übrigen Stücken ſind von ihren Chören benennt; in allen haben dieſelben einen groſsen Antheil an der Handlung; in zwey Trauerſpielen ſind ſie die Hauptperſonen, in den Eumeniden und Iketiden, beſonders iſt in dem letztern Stücke das Glück des Chors der einzige Gegenſtand der Erwartung, und ſein Unglück der einzige Gegenſtand der Bekümmerniſs. Und dieſs ſtreitet nun gerade wider Hrn. Brown's Hypotheſe, und folgt ganz natürlich aus der gewöhnlichen Erklärung, daſs der Chor, welcher ſonſt das Ganze ausmachte, und noch immer mit vieler Achtung angeſehen wurde, bey der erſten Verändrung noch die Hauptrolle behielt, erſt nach und nach geringern Antheil bekam, und nur bloſs ein Zuſatz zu der Epiſode wurde. —

In der Folge (S. 158.) führt Hr. Brown zur Beſtätigung ſeiner Meynung den Plato an: „Plato ſagt ausdrücklich, das Trauer„ſpiel ſey in Athen ſehr alt, und lange vor der „Zeit des Theſpis daſelbſt im Gange gewe„ſen.“ Sagt aber Plato, daſs er das Wort τραγωδια in der uns gewöhnlichen Bedeutung nehme? Oder verſtand er darunter bloſs ein

Gedicht, welches man so nannte, und welches allein ein Chor aufführte? In diesem letztern Verstande braucht er es oft, wenn er den Homer den Fürsten der Tragödie nennt, [c]) den Anführer und Urheber derselben, [d]) und den ersten tragischen Dichter. [e])

„Andre Schriftsteller versichern uns," fährt Hr. Brown fort, [f]) „man habe in Griechen„land eine mündliche Erzählung, daß gewisse tra„gische Dichter in den ältesten Zeiten bey dem „Grabe des Theseus um die Wette gesungen „haben." — Daß dieß in den ältesten Zeiten geschehen sey, ist ein Irrthum; es geschah erst zu den Zeiten des Cimon, wie Plutarch in dem Leben desselben erzählt, und bey eben dieser Gelegenheit trug Sophokles den Preis über den Aeschylus davon. [g])

Wie

c) PLATO in *Theaeteto.*
d) ID. Lib. VIII. *de Republ.*
e) L. X. *de Rep.*
f) S. 168. f.
g) Hr. Brown hat sich hierüber in der *History of Poetry* näher erklärt. Er setzt zu der angeführten Stelle hinzu: „Dieß versichert Scaliger ausdrücklich, und führt es als einen Beweis an, daß die Tragödie schon vor der Zeit des Thespis gewesen sey. Tragoediam vero esse rem antiquam constat ex historia: ad Thesei namque sepulcrum certe tragoedos legimus. *De Poet.* L. 1. c. 5. Worauf er seine Nachricht gründet, weiß ich nicht. Ist sie aus ir-

Wider die von Hrn. Brown, S. 159. angeführte Stelle des Strabo und seine Anwendung derselben macht der Verfasser der Observations p. 51. ff. weitläuftige und bittere Erinnerungen, deren Hauptzweck dahin geht, zu beweisen: daß der Gesang bey den Pythischen Spielen erst nach dem Crissäischen Kriege entstanden sey, welcher ungefähr zur Zeit des Thespis war; daß Dr. Brown in der Zeitrechnung dieses Krieges geirrt, und ihn vor die Zeiten Homers gesetzt hat; daß der musikalische Wettstreit, dessen Strabo Erwähnung thut, bloß aus Instrumentalmusik bestanden; und daß endlich ein Schriftsteller, der dreyhundert Jahr später lebte, die wahre Beschaffenheit dieses musikalischen Wettstreits nicht recht verstanden, und auf eine sonderbare Art erklärt habe.

Hr. Brown hat die ganze Sache in der History of Poetry p. 109. ff. auf folgende Art umständlicher abgehandelt:

irgend einem alten Schriftsteller, so muß dieser Wettstreit an dem Orte gehalten seyn, wo die Gebeine des Theseus begraben sind, ehe sie vom Cimon nach Athen gebracht wurden: denn dieß geschah zu den Zeiten des Sophokles."

„Die Pythischen Spiele wurden zuerst zu den Zeiten des Apollo selbst gefeyert, und enthielten eine Erzählung mit Gebehrdensprache verbunden, in einem Gesange, Melodie und Tanze wegen seines Sieges über die Pythische Schlange. Diese Vorstellung wurde der Pythische Nomos genannt, und erfuhr hernach mancherley Abänderungen.“

„Das Gedicht, welches Nomos genannt wurde, hatte den Apoll zum Gegenstande, und von ihm auch seinen Namen. Denn Apoll wurde Nomimos genannt. Nämlich in den ältern Zeiten, als der ganze Chor den Nomos nach der Pfeife oder Leyer zu singen pflegte, war Chrysothemis aus Creta der erste, welcher, in einer prächtigen Kleidung und auf der Harfe spielend, den Nomos allein absang, zur Nachahmung des Apolls; und da er vielen Beyfall erhielt, so wurde diese Einrichtung des Wettstreits in der Folge beybehalten. a. b.)

„Von welcher Art diese Einrichtung gewesen ist, sehen wir aus folgenden Nachrichten. Das Gedicht hatte fünf Abtheilungen, oder Akte. Der erste enthielt eine Vorbereitung zum Ge-

a) STRABO L. IX.
PROCLUS *apud* PHOTIUM *Biblioth. ed. Hoeschel.* p. 982.

Gefechte; der zweyte die Herausfoderung; der dritte stellte den Kampf selbst vor; der vierte den Sieg; der fünfte enthielt den Triumph dieses Gottes, welcher nach seinem Siege tanzte." i)

„Terpander verbesserte den Nomos, indem er das heroische Sylbenmaaß hinzufügte. Nach ihm erweiterte ihn Arion ungemein, welcher beydes ein Dichter und ein Harfenspieler war. Phrynes führte noch einen neuen Umstand ein; denn er verband den Hexameter mit dem abwechselnden Sylbenmaasse." k)

„In einer spätern Zeit, nach dem Crißäischen Kriege, wurde diß poetische und musikalische Schauspiel zu Delphi förmlich eingeführt. Hernach setzten die Amphictyonen einen Wettstreit von bloßer Instrumentalmusik hinzu; l) sie behielten aber das bey, was vormals gewöhnlich gewesen war. Es war dabey noch der Gesang zu der Harfe, wie vorhin; es war noch der Gesang zu der Flöte; und die Flöte selbst ohne Gesang. m) Dieser Zusatz der bloßen Instrumentalmusik war gleichfalls eine Nachahmung; man suchte dadurch die Schlacht zwi-

i) JUL. POLLUX, *Onomasticon*, L. IV. c. 10.
k) PROCLUS *apud* PHOTIUM *l. c.*
l) STRABO L. IX.
m) PAUSANIAS *in Phocicis.*

zwischen dem Apollo und der Schlange Python vorzustellen. Sie bestand gleichfalls aus fünf Theilen, welche mit den Abtheilungen des alten Gesanges eine Aehnlichkeit hatten. [n])

Eunosthenes schrieb zur Zeit des zweyten Ptolemäus ein Gedicht, worinn dieser musikalische Wettstreit beschrieben und erklärt wurde. Nach seinem Zeugnisse war der Inhalt der Sieg des Apollo über die Schlange. Der erste Theil war das Vorspiel zu dem Kampfe; der zweyte war der Anfang des Angriffs; der dritte war der Kampf selbst; der vierte der Päan oder das Siegslied; der fünfte eine Nachahmung der Zuckungen und des Geziſches der sterbenden Schlange.' [o])

„Ob nun gleich diese alten Schriftsteller in ein Paar geringen Umständen von einander abgehen; so kommen sie doch in der Hauptsache mit einander völlig überein. Zusammengenommen beweisen sie folgendes: daß die unmittelbaren Nachkommen Apolls diese poetischen und musikalischen Wettstreite anfiengen; daß bis auf die Zeiten des Chrysothemis, welcher zu oder gleich nach der Zeit des Apollo lebte, bloß ein Chor gebräuchlich war; daß dieser zuerst die Episode einzig und allein sang; daß dieser Ge-

n) STRABO, *ibid.*
o) ID. *ibid.*

Gesang eine mit Gebehrden begleitete Erzählung oder Nachahmung von dem Siege des Apolls war; daß die Form, welche er diesen Spielen gab, in der Folge fortwährte; daß dieß Gedicht in fünf Theile oder Akte getheilt war, welche eine fortgehende Beschreibung und Nachahmung der Schlacht und des Sieges enthielten; und endlich, daß Triumphlieder, Frohlocken, Spott und Verachtung, verbunden mit einem dazu schicklichen Tanze die erzählende Episode begleiteten.“ p)

„Auf diese Art finden wir in diesem sehr alten Pythischen Gesange, wie er schon zur Zeit des Apollo selbst gebräuchlich war, und in der Folge in Griechenland ausgeübt und erweitert wurde, die wahre Beschaffenheit und Gestalt eines ersten rohen Versuchs von einer Tragödie, in fünf Akte getheilt, und aus poetischer Erzählung, nachahmender Musik, Tanze und Gesange

p) Scaliger ist der Meynung, daß der Tanz die ganze Erzählung oder Handlung nachgeahmt, und eben so viel Akte gehabt habe. „At vero scenicum saltatio haud illi absimilis edebatur, in totidem actus aeque distributa.“ *Poet.* l. 1. c. 23 Und so wäre es vollends eine dramatische Vorstellung gewesen. Denn, wie eben dieser Kunstrichter anderswo sagt: „Sane ludi sunt recitae fabulae, fabulae vero ludi loquentes.“ *Ibid.* c. 22. Da aber dieser Umstand uns nicht so deutlich, als das Uebrige, gemeldet wird, so will ich ihn nicht weiter verfolgen.

ſange des Chors zuſammengeſetzt. — Es verdient dabey beſonders angemerkt zu werden, daß bey dieſer ganzen Scene, wenn Apoll ſingt, tanzt, und ſeine Thaten erhebt, die alten griechiſchen Geſchichtſchreiber uns gleichſam unter die Wilden in Amerika verſetzen, und uns ein wahres Gemählde eines wilden Heerführers ſchildern. "

Ich wünſchte, daß der Verfaſſer dieſer Anmerkungen außer der hiſtoriſchen Unterſuchung über den Urſprung des Trauerſpiels zu der philoſophiſchen übergegangen wäre, und die Frage zu beantworten geſucht hätte, wie man zu erſt auf das Mittel, durch eine tragiſche Vorſtellung Schrecken und Mitleiden zu erregen und dieß als ein Schauſpiel zur Unterhaltung zu brauchen, gefallen iſt? Hr. Brown hat einen Verſuch gemacht, dieſes zu erklären, der aber zu offenbar mißlungen iſt. Die Sache verdiente die Prüfung eines Mannes von Einſicht und Geſchmack. Ich bin mir zu ſehr meiner Schwäche bewußt, um mich weiter darauf einzulaſſen. Der Ueb.

Inhalt.

Erſter Abſchnitt.

Plan des Werks S. 1—2.

Zweyter Abſchnitt.

Methode der folgenden Unterſuchung S. 2—4.

Dritter Abſchnitt.

Von der Muſik, Tanzkunſt und Poeſie unter den Wilden S. 4—18.

Vierter Abſchnitt.

Von den natürlichen Folgen einer angenommenen Verbeſſerung der Sitten unter dieſen wilden Völkern S. 18—34.

Fünfter Abſchnitt.

Anwendung dieſer Sätze auf die Melodie, den Tanz und Geſang des alten Griechenlandes S. 35—137.

Sechſter Abſchnitt.

Von dem Fortgange der Muſik in Griechenland S. 138—212.

Siebenter Abſchnitt.

Von dem Urſprunge und Fortgange der Komödie in Griechenland S. 212—241.

Achter Abſchnitt.

Von der natürlichen Vereinigung und dem Fortgange der Melodie und des Geſanges in andern europäiſchen Gegenden. S. 241—260.

Neunter Abſchnitt.

Von der natürlichen Vereinigung und dem Fortgange der Melodie und des

Ge-

Inhalt.

Gesanges in China, Peru und Indien S. 260 — 275.

Zehnter Abschnitt.

Von der natürlichen Vereinigung und dem Fortgange der Melodie und des Gesanges bey den alten Hebräern S. 275 — 288.

Eilfter Abschnitt.

Von dem Zustande der Musik und Poesie in dem alten Rom S. 288 — 309.

Zwölfter Abschnitt.

Von dem Zustande und der Trennung der Musik und Poesie bey den gesitteten europäischen Völkern in den folgenden Zeiten S. 310 — 359.

Dreyzehnter Abschnitt.

Von der möglichen Wiedervereinigung der Poesie und Musik S. 359 — 387.

Vierzehnter Abschnitt.

Beschluß S. 388 — 39.

Erster Anhang.

Die Heilung Sauls, eine musikalische Ode. S. 400 — 1.

Zweyter Anhang.

Einige ausführlichere Anmerkungen über das vorhergehende Werk S. 433 — 94.

Anzeige
der erheblichſten Druckfehler.

Seite 39. Zeile 1. der Anmerkungen, leſe man Thales für Thale, und Päans für Peane. — E. d. Z. 5. SHAFTESBURY für SCHAFTESBURY. — S. 202. Z. 2. leſe man: an das Aeußerſte. — S. 233. Z. 19. den für das Margites. — S. 236. Z. 3. den für die. — S. 301. Z. 3. der Anmerkung, ihm für ihnen. — S. 308. Z. 7. bettelte für bettelten. Z. 8. ſeinen für ihren. — S. 309. Z. 4. dieſelben für dieſelbe. — S. 336 bey der Anmerkung (e) iſt nicht ſowohl die Abhandlung des Grimareſt, als Du Bos, in den *Reflexions critiques* Tom. III. Sect. 5--11. nachzuleſen. S. 345. Z. 5. imgleichen S. 356. Z. 2. der Anmerkung, Sternhold für Steenhold. — S. 409. Z. 7. iſt ſtatt des Frazezeichens ein Komma zu ſetzen. — S. 412. Z. 12. leſe man in für auf. — S. 416. Z. 1. Wogen für Woge. — S. 419. Z. 10. *frantic* für *frantie*. — E. d. Z. 20. *upcaſt* für *upcaſt*. — S. 420. Z. 11 bebenden für berenden. — S. 425. Z. 2. iſt der Strich — zu verkürzen, weil er nur ein Verbindungszeichen iſt. — E. d. Z. 16. *echoes* für *echoes*. — S. 426. leſe man Z. 3. ff. „Dort glänzten Sterne um ihr Haupt: Und ihr Gewand war Licht; Doch iſt verſchmäht die Göttliche, u. ſ. f. — S. 430. zwiſchen Z. 11. und 12. ſetze man den Vers: „Und ſangſt ihm dankerfüllte Lieder.„

Faſt durchgehends iſt die Rechtſchreibung des Worts Rhythmus verfehlt, welches immer Rhytmus gedruckt iſt. Auch bittet der Ueberſetzer, der von dem Orte des Drucks entfernt lebt, die Nachläßigkeiten in der Accentuation der griechiſchen Stellen zu entſchuldigen.

Dr. Karl Burney's

Abhandlung

über die

Musik der Alten.

Aus dem Engliſchen überſetzt,
und mit einigen Anmerkungen begleitet
von
Johann Joachim Eſchenburg,
Profeſſor in Braunſchweig.

BIBL.
VNIVERS.
LIPS.

Leipzig, im Schwickertſchen Verlage. 1781.

Vorbericht
des Uebersetzers.

Der Abdruck dieser übersetzten Abhandlung ist zugleich zur Lossagung von einem Versprechen bestimmt, welches schon vor einigen Jahren gethan, und seitdem in jedem Meßkatalog wiederholt ist, von meinem Versprechen einer **allgemeinen Geschichte der Musik**. Zwar bin ich seit der Zeit, da ich den ersten Gedanken dazu faßte, in Zusammenbringung der Materialien, in Auftreibung und Durchlesung mancher dahin gehörigen Schriften, in Entwerfung eines Grundrisses, und andern nöthigen Vorbereitungen auf diese Unternehmung, nicht müßig gewesen. Allein, eben dieser Anfang ihrer Ausführung hat mich erst den weiten, fast unabsehlichen Umfang, und vornemlich die mannichfaltigen Schwierigkeiten solch einer Arbeit, weit mehr kennen gelehrt, als ich sie vorhin, obgleich da schon nicht ganz unvorbereitet, gekannt habe. Und diese spätere Belehrung ohne Rückhalt zu bekennen, schäm' ich mich nicht; aber sie im Stillen erhalten, und dennoch fortgearbeitet, und etwas Unvollkommenes, von mir selbst als unvollkommen erkanntes, geliefert zu haben, das, denk' ich, hätte mich mit Recht beschämen müssen.

Zwar würd' ich, um meinem Vorsatze treu zu bleiben, und um in die Geheimnisse einer von jeher mir so reizenden Kunst tiefer einzudringen, durch anhaltendes Forschen, und durch ämsige Betreibung der dazu erfoderlichen Kenntnisse und Uebungen, jene Schwierigkeiten mir zu erleichtern, und zum Theil ganz wegzuräumen, gesucht haben. Aber, bey der seit jener Zusage erfolgten Veränderung meiner Lage, die mir itzt weit weniger Muße zu schriftstellerischen Arbeiten erlaubt, und mir die meine Bestimmung angehenden Geschäfte zur wichtigern Pflicht macht, steht es nicht mehr bey mir, das zu leisten, was ich damals noch leisten

zu können, hoffen durfte. Und hierinn, hoff' ich, wird man hinlänglichen Grund zu meiner Entschuldigung, und zugleich Ursache genug finden, mir weder Zuversichtlichkeit noch Wankelmuth vorzuwerfen. Vielleicht, daß man mir dereinst diese Aufkündigung noch Dank weiß, wenn ein musikalischer Gelehrter, dem mehr Muße, mehr Hülfsmittel, mehr Fähigkeiten und Kenntnisse, als mir, zu Theil wurden, diese Arbeit, statt meiner, übernimmt und ausführt.

Der Antrag des Verlegers, Dr. Burney's allgemeine Geschichte der Musik ins Deutsche zu übersetzen, war eigentlich vor vier Jahren der erste Anlaß meines Entschlusses, ein eignes Werk dieses Inhalt auszuarbeiten; wiewohl es anfänglich meine Absicht war, Dr. Burney's Arbeit dabey zum Grunde zu legen. Und schon damals machte ich mit der Uebersetzung nachstehender Abhandlung den Anfang, um sie entweder ganz mit meinem Werke zu verbinden, oder sie wenigstens zu meiner eignen vorläufigen Belehrung über eine Materie zu brauchen, die ich hier mehr, als bisher, unter einem Gesichtspunct vereint, und faßlicher, als bisher, abgehandelt fand, und die ich mir durch die langsamere, bedächtigere Arbeit des Uebersetzens weit besser, als durchs bloße Lesen, eigen zu machen hoffte.

Wegen des itzt eben bemerkten zwiefachen Verdienstes dieser Abhandlung halte ich sie itzt einer öffentlichen Bekanntmachung nicht unwerth. Nicht bloß für ungelehrte, sondern selbst für manche gelehrte Liebhaber der Tonkunst kann sie sehr belehrend seyn; wenn sie gleich für den vertrautern Kenner dieser Kunst nicht völlig befriedigend wäre; ein Mangel, der jedoch mehr die Schuld des Inhalts, als der Behandlung, seyn wird. Auch vermindert es den Werth und die Gemeinnützigkeit dieser Schrift nicht, wenn der mit den bisherigen Schriften über die alte Musik bekannte Leser wenig neues darinn antreffen, und den Quellen, woraus der Verfasser vieles geschöpft hat, bald auf die Spur kommen sollte. Selbst ein Leser dieser Art wird hier doch wenigstens manche neue Muthmaßung, manche neue und glückliche Erörterung finden.

Abhandlung
über die
Musik der Alten.

Mit großem und fast hoffnungslosem Mistrauen gehe ich an die gegenwärtige Arbeit, indem ich mich schwerlich durch die Erwartung beleben kann, in Untersuchungen glücklich zu seyn, welche den gelehrtesten Männern der zwey oder drey letzten Jahrhunderte nicht gelungen sind. Tartini macht bey der Gelegenheit, da er von der alten Musik redet, die Anmerkung, Zweifel, Schwierigkeit und Dunkelheit seyn hier nicht gänzlich dem Schriftsteller, sondern dem Gegenstande beyzumessen, da sie demselben wesentlich eigen sind; denn was ist uns itzt weiter, als Muthmassung übrig, in Ansehung so vorübergehender Dinge, wie der Schall, und so vergänglicher, wie der Geschmack ist?

Das Land der Muthmassung ist indeß so ausgebreitet, und so wenig jemandes Eigenthum, daß jeder neue Anbauer das Recht hat, frischen Boden aufzubrechen, oder sich eines Flecks zu bemächtigen, der lange brach gelegen hat, ohne vorher die feyerliche Erlaubniß dazu von jemand zu brauchen, der sich die Herrschaft über das Ganze oder einen vernachläßigten Theil desselben zueignen könnte. Wiewohl aber niemand ein ausschliessendes Recht auf dieses eingebildete Gebiete hat, so hat doch das Publikum die rechtmäßige Gewalt, die Methoden der Verbesserung zu tadeln, deren sich irgend ein neuer Einwohner bedient, und solche Produkte für verwerflich zu erklären, von denen sich kein Nutzen erwarten läßt.

Ueber die gemeinsten und gewöhnlichsten Dinge stimmen die Meynungen der Menschen selten überein; es ist folglich noch viel weniger zu vermuthen, daß sie in andern Sachen einstimmig seyn werden, die sich auf keine feste Regel der Wahrheit oder Schönheit zurückführen lassen, sondern der gesetzlosen Gewalt ei-

nes jeden unterworfen sind, der es für gut findet, sie zu verwerfen, er mag sie nun verstehen oder nicht.

Dr. Johnson sagt sehr gut, daß „diejenigen, die viel gethan zu haben „glauben, nur wenig zu thun vor sich sehen;“ und in Ansehung der alten Musik glaube ich, daß diejenigen, die sich die größte Mühe gegeben haben, die Sache gründlich zu untersuchen, mit dem Erfolg ihrer Arbeiten am wenigsten zufrieden sind.

Die ganze Sache ist nun eine Glaubenssache geworden; aber es ist schwer, so schlechthin jede prächtige Beschreibung zu glauben, welche uns die Alten von der Gewalt ihrer Musik machen, da wir sehen, daß ihre Instrumente, wie sie die Bildhauerey vorstellt, so einfach, und, allem Ansehen nach, so wenig fähig gewesen sind, große Wirkungen hervorzubringen.

Man lese ihre Theoristen, und selbst den praktischen Tonkünstler Aristoxenus; so lernt man nur daraus, daß die Ohren der Griechen sehr fein, in Absicht auf die Tongebung und die Gänge ihrer Tonleiter, gewesen sind; allein, unter allen den Spekulationen dieses Schriftstellers können wir keine Spuren von einer solchen Melodie und Harmonie finden, wie wir sie uns bey einem von verschiedenen Stimmen begleiteten Gesange denken.

Wie die alte Musik eigentlich beschaffen gewesen, läßt sich itzt nicht leicht bestimmen; aber so viel ist ausgemacht, daß sie etwas war, woran die Menschen ungemein viel Vergnügen fanden. Denn nicht bloß die Dichter, sondern auch die Geschichtschreiber und Weltweisen aus den besten Zeitaltern Griechenlandes und Roms, rühmen sie eben so sehr, als diejenigen Künste, von denen noch hinreichende Ueberbleibsel auf unsre Zeiten gekommen sind, um die Wahrheit ihrer Lobsprüche zu bestätigen. Und die Empfindlichkeit der alten Griechen war so groß, ihre Sprache war so sanft und so verfeinert, daß sie, in beyderley Absicht, für die übrige Welt dasjenige waren, was itzt die neueren Italiäner sind. Denn bey diesen letztern ist die Sprache selbst Musik; und ihre Ohren sind so fein und an angenehme Töne gewöhnt, daß sie, sowohl durch Gewohnheit als Erziehung, sehr eckle Richter der Melodie zu seyn pflegen.

Allein, in Ansehung des höhern oder niedern Grades der Vortrefflichkeit der alten Musik, verglichen mit der neuern, läßt sich itzt eben so unmöglich etwas gewisses bestimmen, als es unmöglich ist, beyde Partheyen zu hören.

Sie ist in der That so ganz verloren gegangen, daß es eben so unnütz ist, sie zu studiren, als eine todte Sprache zu lernen, worinn keine Bücher geschrieben sind; und doch hat dieß Studium den neuern musikalischen Schriftstellern so viel Pedanterey und solch einen Ehrgeiz veranlaßt, für sehr belesen in den Schriften der Alten über die Musik gehalten zu werden, daß ihre Abhandlungen dadurch eben so widerlich als unverständlich geworden sind. Nur bloß Worte, nicht Sachen, sind auf uns gekommen. Wir haben so wenig Ueberbleibsel der alten Musik, wodurch sich ihre Regeln erläutern ließen, daß wir nicht, wie in der Malerey, Poesie, Bildhauerey oder Baukunst, aus Beyspielen von ihr zu urtheilen oder sie kennen zu lernen, im Stande sind; und mit verschiednen jener Kunstwörter, wovon unsre Bücher voll sind, können wir durchaus keinen bestimmten oder brauchbaren Begriff verbinden. Ihr also zum Besten der alten Musik zu schreiben, ist eben das, was des Kaisers Julian Vertheidigung des Heidenthums war, da man es schon, als nicht zu vertheidigend, aufgegeben, und eine andere Religion angenommen hatte.

Vielleicht aber ist es ein glücklicher Umstand für die neue Musik, daß die alte verloren gegangen ist, da sie vermuthlich dem Genie unsrer Sprache nicht würde gemäß gewesen seyn, und uns vielleicht zu sklavischen Nachfolgern unsrer Vorgänger gemacht hätte; so, wie die neuern lateinischen Schriftsteller nie einen einzigen Gedanken oder Ausdruck, ohne klassisches Ansehen, zu brauchen wagen.

Die Materie von der alten Musik ist an sich selbst so dunkel, und die Schriftsteller darüber sind so uneinig in ihren Meynungen, daß ich mich gefreut haben würde, wenn ich aller Untersuchung über dieselbe hätte überhoben seyn können. Denn, die Wahrheit zu sagen, das Studium der alten Musik ist itzo mehr die Arbeit eines Alterthumsforschers, als eines Musikers geworden. Aber in jeder bisher herausgegebenen Geschichte der Musik ist es eine beständige Gewohnheit gewesen, daß ihr Verfasser alles das vorbrachte, was er in Ansehung der alten Musik wußte, und nicht wußte; und es schien mir daher durchaus nothwendig, etwas davon zu sagen, wäre es auch nur um zu zeigen, daß ich, wenn gleich nicht glücklicher in meinen Untersuchungen, als meine Vorgänger, doch wenigstens nicht minder fleißig gewesen bin. Auch schien es mir nöthig zu seyn, ehe ich mich an die Geschichte der alten griechischen Musik wagte, ihre eigentliche Beschaffenheit zu untersuchen, oder zum mindesten das wenige, was

ich davon wußte, zu ſagen, und offenherzig meine Zweifel und Unwiſſenheit in Anſehung des übrigen zu geſtehen.

Ich hatte mir wirklich einmal vorgeſetzt, meine Geſchichte mit der Erfindung der gegenwärtigen muſikaliſchen Tonleiter und des Kontrapunkts anzufangen. Denn über das, was man nicht kennt, läßt ſich auch nichts gewiſſes ſagen. Aber es war unmöglich, eine große Menge Bücher über dieſe Materie zu leſen, ohne auf Muthmaſſungen zu treffen; und es war nicht leicht, dieſe zu leſen, ohne ſelbſt eigne Muthmaſſungen zu machen. Sollten nun diejenigen, die ich gewagt habe, einiges Licht auf den Gegenſtand werfen; ſo werden meine Leſer dadurch in Stand geſetzt, durch den dunkeln Irrgang der Unterſuchung mit mehr Leichtigkeit, und folglich mit wenigerm Ueberdruß zu gehen; und wenn mir meine Unterſuchungen nicht gelingen, und ich beydes, ſie und meinen Gegenſtand da laſſe, wo ich ſie fand; ſo hoffe ich, daß eben ſo, wie die Erwartung, die ich errege, nur klein iſt, auch die Täuſchung derſelben nicht viel auf ſich haben werde. Denn auf alles das, was ich zu ſagen habe, läßt ſich jenes vom le Vayer gebrauchte ſpaniſche Motto völlig anwenden:

De las coſas mas ſeguras
Le mas ſegura es dudar. a)

Indem ich unzählige Bände mit viel verſprechenden Titeln durchwatete, und mich die undankbare Mühe nicht verdrießen ließ, vieles zu leſen, was nie geleſen war, fand ich ſehr oft, daß diejenigen, die über die Sache am wortreichſten waren, gerade am wenigſten davon wußten; und daß jede Seite mit Geſchwätz von Kunſtwörtern und unverſtändlicher Pedanterey dergeſtalt überladen war, daß ich unter Tauſenden kaum Einen einzigen brauchbaren Gedanken finden konnte. Meine Nachforſchungen waren in der That zuweilen ſo fruchtlos, daß ich mir wie ein armer Bettler auf der Straße vorkam, der die Gaſſen durchſtört, um einen alten roſtigen Nagel zu finden. Indeß wurde doch meine Forſchbegierde dann und wann durch verwandte Ideen, und durch einen Lichtſchimmer belebt, den Nachdenken und Aufklärung der Sache von ſich gab; und dieſe wird man allemal mit Dank erkennen, ſo oft man dadurch erwünſchte Hülfe und Beyſtand erhält.

a) Von allem, was noch ſo ſicher iſt, bleibt doch Zweifeln das ſicherſte.

Erſter Abſchnitt.

Von der Bezeichnung oder Tabulatur der alten Muſik; wobey zugleich von ihren Tonleitern, Intervallen, Syſtemen und Diagrammen gehandelt wird.

Die Muſik der Alten wurde nach dem Euklides, Alypius und Marcianus Kapella, in ſieben weſentliche Theile getheilt; dieſe waren: Töne, Intervallen, Syſteme, Klanggeſchlechter, Tonarten, Mutationen und Melopöie, oder Verfertigung der Melodie. Zu dieſen Abtheilungen, welche bloß den Mechanismus der Kunſt in ſich begriffen, thaten die Theoriſten noch fünf andre Erforderniſſe hinzu, die einem Tonkünſtler eben ſo nothwendig zu wiſſen ſind, als die vorigen ſieben; nämlich, den Rhythmus, oder die Anordnung der Schlußfälle in allen Arten der Taktbewegung; das Metrum, oder die Abmeſſung der Verſe; die Organik, oder Kenntniß der Inſtrumente; die Hypokritik, oder Gebehrdenſprache; und die Poetik, oder die Verfertigung der Verſe.[b]) Um meinen Leſern über eine ſo dunkle und ſchwere Sache alles mögliche Licht zu geben, werde ich die Muſik der alten Griechen bloß nach denjenigen Theilen betrachten, die unmittelbar die Muſik betreffen, dem Verſtande gemäß, worinn wir dieß Wort zu nehmen pflegen; denn es iſt offenbar, daß verſchiedne von jenen alten Abtheilungen eigentlich mehr zur Poeſie gehören. Im Grunde waren auch dieſe beyden Künſte anfänglich ſo genau miteinander verbunden, und hiengen dergeſtalt von einander ab, daß Regeln für die Poeſie, überhaupt auch Regeln für die Muſik waren; und die Eigenſchaften und Wirkungen von beyden waren ſo ſehr mit einander vermengt, daß es ungemein ſchwer iſt, ſie abzuſondern, und von einander loszuwickeln.

Ich übergehe für itzt alle die andern Unterſchiede, Eintheilungen und Unterabtheilungen, die in alten muſikaliſchen Abhandlungen ſo häufig vorkommen, und will nur das zu leiſten ſuchen, was die Aufſchrift dieſes Abſchnitts verſpricht.

b) Dieſen Eintheilungen fügen Ariſtides, Quintilianus und einige andre muſikaliſche Schriftſteller das *Odicum*, oder die Kunſt zu ſingen bey; die in der That auch noch wichtiger für die Muſik zu ſeyn ſcheint, als die organiſche und hypokritiſche Kunſt.

Wenn man die neuere Muſik ſtudiren will, ſo muß man ſich zuerſt mit den Namen bekannt machen, womit die verſchiednen Töne auf der Tonleiter bezeichnet werden; und ſieht man die Muſik als eine Sprache an, ſo kann die Tonleiter ihr Alphabet heißen.

Plutarch ſagt, c) es ſey für einen Muſiker nicht genug, zu wiſſen, welche Art von Muſik für irgend ein beſondres Gedicht gehöre; er müſſe billig auch wiſſen, wie er es in allen den Klanggeſchlechtern niederſchreiben ſolle, nämlich in dem diatoniſchen, oder der natürlichen Tonleiter, die, ſo wie die unſrige, aus ganzen und halben Tönen beſtand; in dem chromatiſchen, worinn die Tonleiter in halbe Töne und kleine Terzen getheilt war; und in dem enharmoniſchen, die in Vierteltönen und großen Terzen fortſchritt, wie es in der Folge wird erläutert werden.

Die Geſchichte ſagt uns nicht, daß die Aegypter, Phönizier, Hebräer, oder irgend ein altes Volk, bey dem die Wiſſenſchaften blühten, die Griechen und Römer allein ausgenommen, muſikaliſche Charaktere gehabt hätten; und auch dieſe hatten keine andere Zeichen der Töne, als die Buchſtaben ihres Alphabets, welche ſie zugleich auch zu arithmetiſchen Zahlen und chronologiſchen Zeitberechnungen brauchten.

Da man die Bezeichnung der griechiſchen Muſik während der Kindheit dieſer Kunſt erfand, als die Flöte nur noch wenig Löcher, und die Leyer nur wenig Saiten hatte, ſo fiel man nicht auf das einfache Mittel, die Oktave eines jeden Tons, wie in der neuern Muſik, mit einerley Zeichen auszudrücken. Der älteſte und beſtändige Umfang der muſikaliſchen Töne war das Diateſſaron, oder die Quarte; die beyden äußerſten Töne dieſes Intervalls waren beſtimmt, wenn gleich die Mitteltöne veränderlich waren; und in der Stimmung der letztern beſtand der Unterſchied der Intervalle in den verſchiednen Tonarten. d)

Zur Zeit des Ariſtoxenus, des älteſten Schriftſtellers über die Muſik, deſſen Werke auf uns gekommen ſind, e) erſtreckte ſich die griechiſche Tonleiter auf zwey Oktaven, und hieß *Syſtema perfectum, maximum, immutatum*, das große, das vollkommne, das unveränderliche Syſtem: weil die äußerſten Töne deſſelben eine vollkommne Konſonanz machten, und alle die einfachen, dop-

c) De Muſica. d) S. den zweyten Abſchnitt.
e) Er lebte drey hundert und vierzig Jahre vor Chriſti Geburt.

pelten, ordentlichen und umgekehrten Akkorde in ſich begriffen, nebſt allen den beſondern Syſtemen; und die Alten waren der Meynung, dieſes Disdiapaſon oder dieſe Doppeloktav, ſey das größte Intervall, welches in der Melodie ſtatt fände.

Dieß ganze Syſtem beſtand aus fünf Tetrachorden, oder verſchiednen Reihen von vier Tönen, und einer am Ende der Tonleiter hinzugefügten Note, um die doppelte Oktave vollſtändig zu machen. Daher hieß die Saite, welche dieſen Ton hervorbrachte, προσλαμβανομενος, oder die der Tonleiter beygefügte Note; denn, ob dieß gleich allemal die unterſte Note in allen den Tonarten war, ſo war ſie doch in die Tetrachorde nicht mit eingeſchloſſen. *f*)

Alle dieſe Töne hatten verſchiedne Benennungen in dem Syſtem, gleich unſrer Tonleiter; und außerdem noch zwey verſchiedne Bezeichnungen, die eine für die Stimme, die andre für die Inſtrumente, welche jedem Tone in den verſchiednen Tonarten und Klanggeſchlechtern eigenthümlich war, in der Abſicht, Melodien niederzuſchreiben.

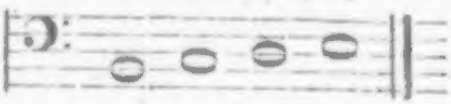
Daß die Quarte ein vorzüglich beliebtes und wichtiges Intervall in der Muſik der Alten geweſen ſey, erhellt aus dem großen Syſtem von zwey Oktaven, welches aus fünf von dieſen Tetrachorden beſtand, auf eben die Art, wie Guido's Tonleiter aus verſchiednen Hexachorden beſteht.

Das erſte Tetrachord heißt bey den griechiſchen Tonkünſtlern Hypaton, oder das vornehmſte; und die Töne deſſelben:

1. Hypatá Hypaton, der vornehmſte unter den vornehmſten.
2. Parypatá Hypaton, nächſt dem vornehmſten.
3. Lichanos Hypaton, oder der Zeigefinger unter den vornehmſten; weil dieſer Ton mit dem Zeigefinger oder Vorderfinger geſpielt wurde. Dieſer dritte Ton des erſten Tetrachords in der diatoniſchen Gattung hieß gleichfalls Hypaton Diatonos.
4. Hypatá Meſon, oder der vornehmſte des mittlern oder geringern Tetrachords. Denn dieſer Ton galt nicht nur für die letzte oder höchſte Note des

f) Wie und von wem dieß große Syſtem von drey oder vier Tönen bis zu einer doppelten Oktav ausgedehnt worden, wird in der Geſchichte der Muſik ſelbſt erzählt werden.

erſten Tetrachords, ſondern auch für die erſte oder tiefſte des zweyten; daher hießen auch dieſe beyden Tetrachorde, vereinigte oder verwandte. Dieſe vier Benennungen der Töne des erſten Tetrachords laſſen ſich mit den Baßtönen: H, C, D, E, in Guido's Tonleiter vergleichen:



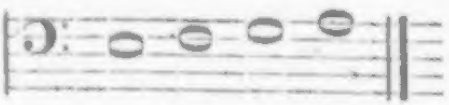
Die Töne des Meſon, oder des mittlern Tetrachords, hatten folgende Ordnung:

Hypatá Meſon, oder der vornehmſte des mittlern Tetrachords.

Parypatá Meſon, der nächſte nach dem mittlern vornehmſten.

Lichanos Meſon.

Meſá, oder der mittlere Ton, weil er das zweyte Tetrachord vollſtändig mache, und der Mittelpunkt des ganzen Syſtems iſt. Die Töne dieſes Tetrachords ſtimmen mit denen überein, die in Guido's Tonleiter des Baſſes E, F, G, A, heißen:

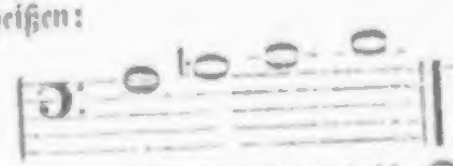


Die Meſá war in der alten Muſik von eben der Wichtigkeit, wie der Grundton in der neuern Muſik; indem ſie eine Oktav über den Proslambanomenos war, dem niedrigſten Tone der alten Tonarten, und einer Art von Grundton für alle.

Euklides nennt die Meſá den Ton, nach welchem ſich alle übrigen Töne richten müſſen. Und Ariſtoteles, in ſeinem ſechs und dreyßigſten Problem, Abſchn. 19. fragt: Warum alle die Töne einer Tonleiter nach der Meſá eingerichtet und geſtimmt werden? Eben dieſer Schriftſteller ſagt uns gleichfalls, im zwanzigſten Problem, daß alle Melodie; ſie mag über oder unter der Meſá geſpielt werden, eine natürliche Richtung und Beziehung auf dieſen Ton hat.

Das dritte Tetrachord fieng mit der letzten Note des zweyten an, und hieß daher Synemmenon, das vereinte oder verknüpfte Tetrachord. Die Töne deſſelben folgten einander in nachſtehender Ordnung:

Meſá.
Tritá Synemmenon, oder die dritte Saite dieſes Tetrachords, von oben.
Paranátá Synemmenon, die vorletzte dieſes Tetrachords.
Nátá Synemmenon, die letzte des vereinten Tetrachords, deſſen vier Töne mit den vier Tönen in der Mitte unſrer Tonleiter einerley ſind, die A, B, c, d, heißen:

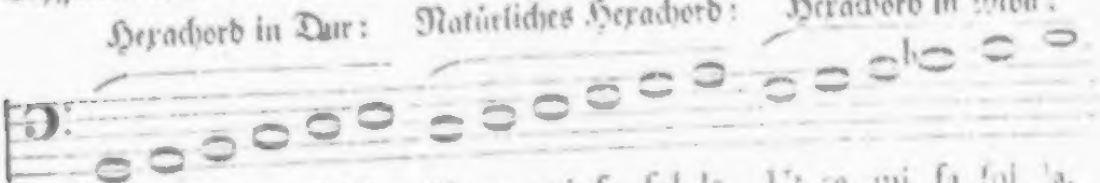


g)

Das vierte, aufſteigende, Tetrachord heißt Diezeugmenon, getrennt oder abgeſondert; weil es mit dem ungeſtrichenen b anfängt, einer Note, die mit keiner in den andern Tetrachorden etwas gemein hat. Wenn aber gleich dieſes Syſtem von vier Tönen nur eine Oktave höher iſt, als das Syſtem des erſten Tetrachords, und wenn gleich das folgende bloß eine Erhöhung und Wiederholung des zweyten iſt; ſo will ich ſie doch dem Leſer verlegen, weil die verſchiednen Töne, woraus ſie beſtehen, in der griechiſchen Muſik ihre beſondern Benennungen haben.

g) Wenn man auf dieſe Weiſe regelmäßig bis zu D, durch drey vereinte Tetrachorden, hinaufgeſtiegen iſt, ſo wird das vierte Tetrachord in dem großen Syſtem damit angefangen, daß man eine kleine Terz zum großen B hinabſteigt, in der Oktave über den erſten Ton des tiefſten Tetrachords. Eine ähnliche Wandelbarkeit findet ſich auch in Guido's Tonleiter, welche in Hexachorden getheilt iſt. Denn, wenn man ſechs Noten nach der Reihe das Hexachord in Dur hinaufgeſtiegen iſt, ſo muß man um eine große Terz wieder hinunter gehen, wenn man das natürliche Hexachord anfangen will; und wenn man dieß letztere ganz durchgegangen iſt, und man will das in Moll anfangen, ſo kann das nur durch den Rückſprung auf eine Terz tiefer geſchehen. Ein Beyſpiel in Noten wird das am beſten deutlich machen:

Hexachord in Dur: Natürliches Hexachord: Hexachord in Moll:

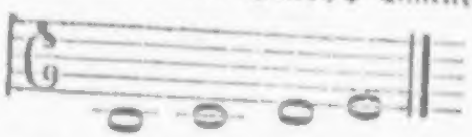


Ut re mi fa ſol la. Ut re mi fa ſol la. Ut re mi fa ſol la.

Man ſieht aus den griechiſchen Tetrachorden ſowohl, als aus dieſem Exempel, daß weder die Alten, noch die ehemaligen Neuern die große Septime einer Oktave in ihre Tonleitern aufnahmen.

Der erste Ton der zweyten Oktave, oder in der Reihe von acht Tönen, in dem alten groſsen Syſtem iſt Meſá; und der erste Ton des vierten Tetrachords, fängt an mit der Note

Paramesá, neben der Meſá, oder dem mittlern Ton; der folgende heiſst:
Tritá Diezeugmenon, oder die dritte Saite des Tetrachords von oben; dann folgt
Paranátá Diezeugmenon; und zuletzt
Nátá Diezeugmenon, oder der Schluſston dieſes Tetrachords, welches die Töne B, c, d, und e, in der Mitte von Guido's Tonleiter, in ſich ſchlieſst, oder



Der letzte Ton des vierten Tetrachords iſt der erſte Ton des fünften, welches Hyperboläon heiſst, oder das oberſte Tetrachord, deſſen Töne in folgender Ordnung aufſteigen:

Nátá Diezeugmenon, der letzte des Tetrachords Diezeugmenon;
Tritá Hyperboläon, die dritte Saite des Tetrachords Hyperboläon;
Paranátá Hyperboläon, die vorletzte des oberſten Tetrachords;
Nátá Hyperboläon, die letzte des oberſten oder höchſten Tetrachords, und des groſsen Syſtems oder Diagramma.

Da daſs letzte Tetrachord zu der Tonleiter, lange nach ihrer Entſtehung, hinzukam, ſo nannte man es Hyperboläon; weil ſeine Töne feiner, als die übrigen waren, und über die gewöhnlichen Gränzen der Tonleiter hinaus giengen; eben ſo, wie wir ſagen, daſs die über D im Diskant hinausgehenden Noten, der Alt ſind. Dieſs Tetrachord enthält die Töne: e, fis g, a; oder

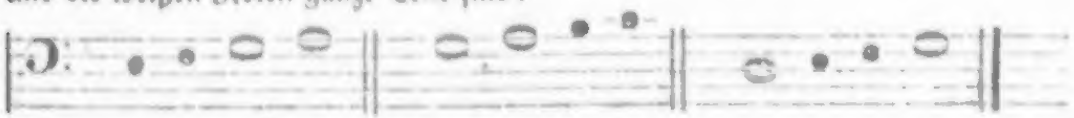
Die Alten brauchten gleichfalls vier verſchiedne einſylbige Wörter, die ſich mit verſchiednen Vokalen endigten, bey Uebung der Stimme im Singen; wie unſer *mi, fa, ſol, la.* Dieſe waren: für die erſte Note jedes Tetrachords, *tē*, für die zweyte *tē*, für die dritte *tō*, und für die vierte, wenn ſie nicht als die er-

ſie des benachbarten und verwandten Tetrachords angeſehen wurde, τε; wenn ſie aber ein neues Tetrachord anfieng, τα.

Die Wiederholung dieſer einzelnen Sylben iſt gleichfalls ein Beweis, daß die Quarte in der alten Muſik für ein Syſtem von vier Tönen zur Gränze diente, eben ſo, wie ein Hexachord in Guido's Tonleiter, und wie eine Oktave acht Töne in der neuern Muſik begränze.

Jeder Zwiſchenraum, in deſſen Gränzen einer oder mehrere Töne vorkamen, hieß bey den Alten ein Syſtem. E G machte z. E. ein Syſtem von einer kleinen Terz aus; E A von einer Quarte; E B von einer Quinte, u. ſ. f.

Dieſe kleinern Syſteme waren von verſchiedner Art. So gab es drey Arten von Tetrachord, die in der Melodie nach der Stellung des Semitons verſchieden waren, welcher ſich bald zu Anfange, bald am Ende, und bald in der Mitte befand; wie in folgendem Beyſpiele, wo die ſchwarzen Noten Semitöne, und die weißen Noten ganze Töne ſind:



Da die Griechen alle vier und zwanzig Buchſtaben ihres Alphabets zu muſikaliſchen Charakteren oder Zeichen der Töne brauchten, und da ihr größtes Syſtem, oder ihre weitläuftigſte Tonleiter nicht über zwey Oktaven oder ſechszehn Töne, hinausgieng; ſo ſollte man glauben, ihr bloßes Alphabet ſey mehr als hinlänglich geweſen, dieſe Töne auszudrücken. Denn da ihre Muſik bloß eine Notenbezeichnung ihrer Poeſie war; ſo muß ſich der Rythmus, oder die Melodie durch das Sylbenmaaß der Verſe haben beſtimmen laſſen, ohne daß man Zeichen ihres Verhältniſſes brauchte, die eigenthümlich für die Muſik gehörten. Wenn man aber auch annimmt, daß ſie verſchiedne Charaktere nöthig hatten, um die verſchiednen Füſſe des Verſes auszudrücken; ſo iſt es doch gewiß, daß die Vokalmuſik ihrer nicht bedurfte; und da die Inſtrumentalmuſik hauptſächlich Vokalmuſik auf Inſtrumenten geſpielt war; ſo hatte ſie dieſe Zeichen gleichfalls nicht nöthig, ſo bald nur die Worte hingeſchrieben waren, oder der Spieler ſie auswendig wußte.

Um jedoch dieſe Zeichen zu vervielfältigen, wurden die Buchſtaben ihres Alphabets zuweilen mit großer, zuweilen mit kleiner Schrift geſchrieben; einige

waren ganz, andre verſtümmelt; einige verdoppelt, andre in die Länge gezogen; und außer dieſen Verſchiedenheiten in der Form der Buchſtaben, hatten ſie noch andre, in Anſehung ihrer Richtung, indem ſie dieſe Buchſtaben bald rechts, bald links wandten, bald ſie umkehrten, bald ſie horizontal ſtellten. So diente z. E. der Buchſtab Gamma, vermittelſt dieſer Veränderungen, ſieben verſchiedne Töne zu bezeichnen: Γ ⅃ ⊤ ⊢ ⊣ ⊔ ⊧. Einige Buchſtaben wurden auch eingeſchloſſen, oder mit Accenten bemerkt, um ihr ſymboliſches Gehalt zu verändern; und auch daran hatte man noch nicht genug, ſondern ließ auch die gewöhnlichen Accente, den Gravis und Akutus, für beſondre muſikaliſche Noten gelten.

Es iſt ſchon längſt eine Streitfrage unter den Gelehrten geweſen, ob die Accente urſprünglich muſikaliſche Zeichen, oder Andeutungen der Proſodie geweſen ſind. Man würde nur vergebens dieſe Streitfrage völlig zu entſcheiden ſuchen, da die Beweiſe auf beyden Seiten, für und wider dieſelbe, ſo zahlreich ſind. *h*) Da aber die Muſik ſchon zu Terpanders Zeit von den Accenten verſchiedne Charaktere hatte; da die Oxfordſchen Inſchriften dieſem Terpander die Erfindung der Accente beylegen, welche ſie ungefähr 670 Jahr vor Chriſti Geburt ſetzen; und da ſichs beweiſen läßt, daß die proſodiſchen Accente gleichfalls ſehr alt ſind; ſo ſcheint es, daß die Alten gar nicht nöthig gehabt haben, die einen ſtatt der andern zu brauchen.

Ich habe aber ſchon angemerkt, daß die Buchſtaben des Alphabets, ob man ſie gleich auf ſo mancherley Art umkehrte, verzerrte und verſtümmelte, den-

h) S. Galler und Spelman wider die Accente, und Primatt und Forſter, für dieſelben. Herr Weſt iſt völlig der Meynung, „daß die Accente urſprünglich muſikaliſche Noten geweſen, und über die Worte geſetzt ſind, um die verſchiednen Töne und Beugungen der Stimme anzugeben, welche nöthig waren, wenn die ganze Periode ihre gehörige Harmonie und Kadenz erhalten ſollte.“ S. Weſt's Pindar. Vol. II. Und der Abt du Bos, der ſehr oft durch eine eigenmächtige Entſcheidung den Knoten derer Schwierigkeiten zerhauet, die er nicht aufzulöſen vermag, behauptet ohne hinlänglichen Beweis, die Dichter hätten in den erſten Zeiten ihre Verſe ſelbſt in Muſik geſetzt, und in dieſer Abſicht eine Figur, oder einen Accent, über jede Sylbe gemacht. Seiner Meynung nach beſäſſen wir alſo noch itzt, nicht bloß die Poeſie Homers, Pindars, Anakreons, und der Sapphs, ſondern auch ihre Muſik. — Was klagen wir denn noch über den gänzlichen Verluſt der griechiſchen Muſik? — S. *du Bos* Reflex. crit. T. I. Ch. III. p. 85.

noch nicht hinreichend waren, die Töne aller der Tonarten in den drey Klanggeschlechtern auszudrücken; man nahm daher seine Zuflucht zu den Accenten, als man die Tonleiter erweiterte, um die Anzahl der Zeichen zu vergrößern. Und Alypius meldet uns, bey seinem Verzeichniß der Noten im enharmonischen Klanggeschlecht, daß Tritá Synemmenon durch ein Beta mit dem Akutus vorgestellt wurde; und Paranátá Synemmenon enarmonios durch ein Alpha mit dem Gravis. [i])

Man sieht hieraus, daß die Accente zur Zeit des Alypius schon bekannt waren, und damals vornehmlich zur Prosodie, nicht zur Musik, gebraucht wurden, bey welcher man sie nur gelegentlich zu Hülfe nahm. Sie werden auch wirklich als Tonzeichen schon von weit ältern Schriftstellern, als Alypius ist, angeführt; denn, nicht nur Cicero und Plutarch, sondern auch Aristoteles und Plato, reden von ihnen, als von Zeichen, welche bloß die Erhebung und Senkung der Stimme in der Rede andeuten. Indeß scheinen in den ältern griechischen und römischen Missalen, wie wir hernach sehen werden, die musikalischen Zeichen, deren man sich beym *Canto Fermo* bediente, bloß verlängerte Accente gewesen zu seyn.

Diese mannichfaltigen Abänderungen der Buchstaben und Accente in der griechischen Notenbezeichnung, beliefen sich in allem auf hundert und zwanzig verschiedne Charaktere, die hernach durch den Gebrauch noch ansehnlich vermehrt wurden. Denn jeder dieser Charaktere diente zu mehrerley Absicht, sowohl in der Tabulatur für den Gesang, als für die Instrumente; man veränderte und wechselte sie nach den verschiednen Tonarten und Klanggeschlechtern eben so, wie wir die Benennungen unsrer Noten bey den verschiednen Schlüsseln des Notensystems ändern; und so entstanden aus den hundert und zwanzig griechischen Charakteren, ein tausend sechs hundert und zwanzig Noten. [k])

i) Βαρυ και οξυ, Β'. — ἄλφα και βαρυ, Α'. *Alyp.* edit. *Meibom.* p. 56.

k) Die Griechen begnügten sich nicht damit, alle Buchstaben des Alphabets, in jeder möglichen Richtung, als Tonzeichen zu brauchen; sondern sie verzerrten und verstümmelten sie auch, um ihre Anzahl zu vergrößern, eben wie die alten Aegypter, bey ihrem Thierdienst und ihren gottesdienstlichen Gebräuchen „außer der Anbetung fast al„ler vorhandnen Dinge, auch noch tausend Hirngespinste ihrer eignen Schöpfung gött„lich verehrten; einige mit menschlichen Leibern, und mit Köpfen oder Füssen andrer „Thiere; andre mit thierischen Leibern, und menschlichen Köpfen oder Füssen; da hin-

Zwey Reihen dieser Charaktere wurden gewöhnlich über die Worte eines lyrischen Gedichts gesetzt; die oberste Reihe für die Stimme, und die unterste für die Instrumente.

Hätten wir nicht das Zeugniß aller der griechischen Schriftsteller, welche dieser Charaktere erwähnt haben, von ihrer Anwendung und Bestimmung; so würde man natürlicherweise vermuthen, daß die doppelte Reihe verschiedner Buchstaben, die über einander, und über die Worte eines Gedichts gesetzt wurden, die Absicht gehabt hätte, verschiedne Stimmen, in Betracht der Harmonie, zu bezeichnen; so wie man bey uns, in der neuern Musik, die Diskantnoten über den Baß, und die erste Violinstimme über die zweyte schreibt. Allein, Alypius, der ungemein umständlich in seinem Unterricht über den Gebrauch dieser Zeichen, in allen diesen Tonarten ist, sagt uns mit ausdrücklichen Worten, daß die oberste Zeile der Noten für die Worte, und die untere für die Leyer sey. l) Und in der Folge zeigt er, daß sie mit einander im Einklange waren, sowohl durch seine Erklärungen, als dadurch, daß er sie dem nämlichen Ton, in allen Tonleitern, gegenüber setzt.

Bey diesem Schriftsteller findet man die Noten des großen Systems der lydischen Tonart, im diatonischen Klanggeschlecht, in folgender Ordnung:

Z ⅂ R Φ C P M I Θ Γ ℧ Z E ℧ ⊖ ⅃ M′ I

⊢ Γ L ⊢ C ∪ ⅂ ⊲ V N Z ⊏ ⅃ Z ⅂ ⊢ ⅂ ⊲′ m)

Und diese Zeichen erklärt er auf eine solche Art, daß gar kein Zweifel übrig bleibt, daß sie nicht einerley bedeutet hätten.

„gegen wiederum andre, eine seltsam ausgedachte Zusammensetzung aus den verschiednen „Theilen von großen Thieren, Vögeln und Gewürm, im Meer und auf dem Lande, „waren.“ WARB. Div. Legat. Vol. III. p. 178.

l) Σημεια τα μεν ανω, της λεξεως τα δε κατω της κρουσεως. Introd. Mus. edit. *Meibom.* p. 2. — Eben diesen Umstand bestätigt auch Gaudentius, p. 23.

m) Es ist etwas sonderbar, daß die Noten für die Stimme in der alten Musik über die Noten für die Leyer, und folglich weiter von den Worten entfernt geschrieben wurden. Meibom giebt indeß in seiner Vorrede, einen merkwürdigen Grund dieser Gewohnheit an, aus einem Fragment des ältern Bacchius: „Die obere Notenlinie ist „für das Gedicht; die untere für die Leyer; weil der Mund, welcher allein die Worte „hervorbringt, von der Natur über die Hände gesetzt ist, welche die Töne aus dem In„strument hervorbringen.“

7 ⊢ Proslambanomenos, ein unvollständiges Záta, und ein horizontal gekehrtes Tau.

ꓶ Γ Hypatá Hypaton, ein umgekehrtes und ein rechtes Gamma.

B L Parypatá Hypaton, ein unvollkommenes Beta, und ein umgekehrtes Gamma.

Φ F Hypaton Diatonos, ein Phi, und ein doppeltes Gamma.

C C Hypatá Meson; Sigma und Sigma.

P ◡ Parypatá Meson, ein Rho, und ein umgekehrtes Sigma.

M ꓶ Meson Diatonos, ein Mi und ein verlängertes Pi.

I < Mesá, ein Jota und ein liegendes Lamda.

Θ V Tritá Synemmenon, ein Theta, und ein umgekehrtes Lamda.

Γ N Synemmenon Diatonos, ein Gamma und Ni.

Ʊ Z Nátá Synemmenon, ein umgekehrtes Omega und Záta.

Z ⊔ Paramesá, ein Záta und liegendes Pi.

E L Tritá Diezeugmenon, ein Epsilon und verkehrtes Pi.

Ʊ Z Diezeugmenon Diatonos, so wie Nátá Diezeugmenon, welches die nämliche Saite auf der Leyer war.

Θ ꓘ Nátá Diezeugmenon, ein horizontales Phi, und ein kleines verlängertes Aeta.

ꓶ ⊬ Tritá Hyperboláon, ein umgekehrtes Ypsilon, und ein halbes Alpha.

M′ ꓶ′ Hyperboláon Diatonos, ein Mi und ein verlängertes Pi, mit Accenten.

I <′ Nátá Hyperboláon, ein Jota und ein accentuirtes liegendes Lamda.

Wir haben es der unermüdeten Arbeit des gelehrten Meibom, in seinen Kommentarien über die alten griechischen Musiklehrer, besonders über den Alypius, zu danken, daß wir im Stande sind, diese Charaktere zu entziffern, die vor seiner Zeit, wegen der Unwissenheit und Vernachläßigung der Abschreiber der alten Handschriften, so sehr verändert, verfälscht, entstellt und verworren waren, daß man sie gar nicht mehr erklären und verstehen konnte.

Bey Untersuchung der drey Diagrammen des Alypius, worinn er die Notenbezeichnung aller der funfzehn Tonarten in jedem Klanggeschlechte liefert, habe ich oft gesucht, irgend eine Regel für den Gebrauch verschiedner Arten von Buchstaben aufzufinden, oder eine Ursache der Verwirrung, worinn sie in der Tonleiter durch einander gesetzt sind. Ich glaubte etwas von einem historischen Grunde hievon heraus zu bringen, wenn ich hätte entdecken können, daß man die gewöhnlichen Buchstaben des Alphabets in einer ordentlichen Reihe gebraucht hätte, um die aufsteigenden oder niedersteigenden Töne in irgend einer Tonart der verschiednen Klanggeschlechter zu bezeichnen. Denn es stand natürlich zu vermuthen, daß man sich bey dem ersten Gebrauch des Alphabets zu Noten sowohl, als zu Zahlen, an die regelmäßige Ordnung halten mochte; und wenn man solch eine Regelmäßigkeit, in irgend einer Tonart der drey Klanggeschlechter hätte entdecken können; so hätte man annehmen dürfen, daß diese Tonart die erste gewesen wäre, bey welcher man die Buchstaben des Alphabets gebraucht hätte.

Es scheint freylich einige Regelmäßigkeit da zu seyn, wenn man das Auge schräge aufwärts von Meſá zu Nátá Hyperbolâon, in allen den Klanggeschlechten, kehrt, vornehmlich in dem enharmonischen Diagramm, wo die Buchstaben in Vierteltönen fortschreiten, wie gemeiniglich der Fall ist; aber doch finden sich hier manche Ausnahmen, und ich suchte umsonst die Regel für diese Ausnahmen zu finden. Alle die Noten in der horizontalen Reihe der verschiednen Diagramme sind von gleicher Höhe; aber sie werden oft durch verschiedne Charaktere ausgedrückt, für welche ich keinen hinreichenden Grund zu finden im Stande war. Und dagegen werden auch oft Noten von verschiedner Höhe durch das nämliche Zeichen angedeutet, welches ich eben so wenig zu erklären weiß. Die Buchstaben und die Tonleiter gehen in einer geraden Reihe von Vierteltönen eine Zeitlang fort; aber hernach wird wieder, ohne daß man weiß warum, ein Buchstab entweder ausgelassen oder wiederholt, wodurch alle Ordnung wieder unterbrochen wird. Ich vermuthe indeß vielmehr, daß diese Schwierigkeiten aus den Tonarten entstehen mögen, wovon die eine um einen halben Ton höher ist, als die andere. Ptolemäus redet B. II. Kap. 2. von den Unbequemlichkeiten dieser Stellung der Tonarten, die von der Nothwendigkeit herrühren, in einigen derselben, die Stimmung aller Saiten zu verändern.

Ich vermuthe gleichfalls, daß da, wo die nämliche Note, in der nämlichen geraden Linie, durch verschiedne Zeichen ausgedrückt wurde, diese Bezeichnung für die Leyer gehörte; und daß die zwey verschiednen Töne mit dem nämlichen Zeichen, für die Finger, angedeutet wurde.

Nach einem langen und mühsamen Nachdenken über diese Diagrammen, läuft alles das, was ich von Regelmäßigkeit und Stätigkeit in ihnen entdecken kann, auf folgendes hinaus:

1. In allen drey Klanggeschlechtern wird das bloße Alphabet für die obere Oktave des Disdiapason gebraucht, die mit A beym Semiton über Nätä Hyperboläon anfängt, und allemal mit Ω im Mesä sich endigt. Von da hinunter wird das zweyte Alphabet gebraucht, n) welches aus den verzognen und verstümmelten Buchstaben besteht, aber in der nämlichen gewöhnlichen Ordnung des Alphabets, allemal von Mesä an, bis zum getheilten Phi, ⌓ ⌓, in Proslambanomenos der hyperdorischen Tonart.

Die Ordnung der Buchstaben in diesen verschiednen Fällen, wird zwar zuweilen unterbrochen, aber nirgends, so viel ich habe entdecken können, umgekehrt, oder durch einander geworfen. Hernach werden von dem Semiton über Nätä Hyperboläon aufwärts bis *dd*, die Oktave von Nätä Synemmenon, sechs andre Charaktere gebraucht, und diese sind noch die sechs letzten Buchstaben des Alphabets in verschiedner Gestalt; wenn man diese, von ⊥ ⅄, bis ꝛꝛ Z, niederwärts verfolgt, so wird man sie eben so regelmäßig finden, als die vorigen Buchstaben.

Wenn man die drey Oktaven und einen Ton voll machen, und alle funfzehn Tonarten ganz liefern will, so braucht man noch dreyzehn Charaktere mehr, die aus dem ersten Alphabet ordentlicher Buchstaben wiederholt werden, das ꝛꝛ zu Anfang ausgenommen. Nach diesem Zeichen gehen sie ordentlich abwärts von A' bis OK', und unterscheiden sich nur bloß durch den nebenstehenden Accent. Das bloße Alphabet wird also bis zur Mesä gebraucht, und das verzogene Alphabet von Mesä bis Proslambanomenos. Sechs neue verzogene Buchstaben kommen indeß noch vor, von der Oktave über Tritä Synemmenon, bis hinauf zu der Oktave über Nätä Synemmenon; und dreyzehn alte Buchstaben, bloß mit dem Zusatz eines Komma, von da hinauf zu der doppelten Oktave über Paramesä.

n) Vid. *Meibom.* in Praefat.

2. In dem enharmonischen und chromatischen Klanggeschlechte sind die Tonzeichen völlig einerley, und stehen in der nämlichen senkrechten Ordnung, in allen ihren Tonarten. Bloß die chromatischen Lichani, die unterscheidenden Saiten jedes Klanggeschlechts, werden, wie Meibom bemerkt, mit einem Strich bezeichnet, um sie von den enharmonischen Lichanen zu unterscheiden. *)

3. In allen drey Diagrammen haben die Saiten, die Lichanen ausgenommen, die nämliche Bezeichnungsart. Dieß wird man gewahr, wenn man irgend eine von den Tonarten, senkrecht hinan und hinab steigend, untersucht, und die rothen Charaktere, welche die Lichani sind, ausläßt; denn die Ordnung der übrigen, nämlich der schwarzen, wird man in allen Klanggeschlechtern durchaus einerley finden. So viel scheint in allen den Diagrammen des Alypius, wie sie Meibom bekannt gemacht hat, und worüber diese Anmerkungen eine Art von Kommentar sind, ausgemacht und gewiß zu seyn.

In Ansehung der Vielheit der Charaktere, läßt sichs natürlicherweise vermuthen, daß die Griechen ihre Notenbezeichnung anfiengen, als der Umfang der Töne noch klein war. Da dieser sich hernach erweiterte, so sahn sie sich genöthigt, die Anzahl ihrer musikalischen Zeichen nach und nach zu vermehren. Und nachdem diese Methode der Notenbezeichnung mit Buchstaben einmal eingeführt war, so fielen sie natürlich am ersten darauf, die nämlichen Buchstaben zu wiederholen, die sich so leicht durch ihre Stellung, Verkürzung oder Verlängerung, oder durch Accente, verändern ließen. Die Ordnung der Noten für die Instrumente ist viel wilder und unerklärlicher, als die Folge der Singenoten, auf welche sich die bisherigen Anmerkungen einschränken.

Ich trage Bedenken, diese Abhandlung mit diesen muthmaßlichen Erklärungen noch weiter anzufüllen, obgleich fast kein einziger die alte Musik betreffender Umstand ist, der nicht dergleichen Erklärungen fodert. Indeß scheinen doch, bey so viel Zweifel und Dunkelheit, zwey Punkte ganz klar und erweislich zu seyn: erstlich, daß das enharmonische Klanggeschlecht, welches in Diäsen, oder Vierteltönen, fortschreitet, in seiner Notenschrift das erdenklichste ist; woraus man fast schließen sollte, daß dieß Geschlecht, so unnatürlich und schwer es uns auch vorkommt, nicht nur sehr alt, sondern das erste gewesen seyn muß,

*) Die dritte hinaufsteigende Saite von jedem der beyden untersten Tetrachorde, heißt Lichanos.

das man aufſchrieb, und folglich, zu einer gewiſſen Zeit, das gangbarſte und gewöhnlichſte. p) Zweytens, daß es üblich geweſen ſeyn muß, die gewöhnlichen Tonleitern oder Diagrammen rückwärts zu leſen, von den höhern Tönen auf die tiefern herunter. Und, da alle die alten Tonarten aus kleinern Terzen und Septimen beſtanden, ſo muß dieß dem Ohre weit angenehmer geweſen ſeyn, als das Hinaufſteigen, da ſie keine große Septime hatten. Hieraus folgt aber doch nicht, daß man die Tetrachorde allezeit in dieſer Ordnung geleſen habe; denn dieſe waren weit älter, als die alphabetiſche Notenſchrift, und folglich lange von den tiefern Tönen zu den höhern hinauf geſtimmt und eingerichtet.

Wenn man dieſe Unterſcheidungen aus der Acht läßt, ſo muß ein allgemeiner Skeptizismus über alles, was zur alten Muſik gehört, daraus entſtehen. Sobald man aber nur die Intervallen richtig beſtimmt, ſo verſchlägt es faſt eben ſo wenig, ob man die Tonleiter von oben nach unten, oder von unten nach oben, lieſt, als, ob ein Kind die neuere Skala von G im Diskant, oder von G im Baß an, herſagen lernt.

Die Tonleitern des Ariſtoxenus, Euklid und Alypius, fangen freylich mit Proslambanomenos an; wenn aber gleich dieſe Note in den Beſchreibungen und Erklärungen der Töne in den verſchiedenen Syſtemen zuerſt genannt wird, und folglich oben an auf der Seite ſteht, wo ihrer gedacht wird; ſo folgt daraus doch nicht, daß ſie der höchſte und feinſte Ton dieſer Tonleiter war, oder daß ſie von der kürzeſten Saite der alten Leyer hervorgebracht wurde. q) So ſehr aber iſt alles das ſtreitig, was die alte griechiſche Muſik betrift, daß man ſogar daran gezweifelt hat, ob dieſe Grundnote die höchſte oder tiefſte der Tonleiter geweſen ſey.

Galilei, Zarlino, Bontempi, Tevo, Rouſſeau, Dr. Brown und andre, haben behauptet, die Wörter, hoch und tief, hätten bey den Alten ganz was anders bedeutet, als bey den Neuern; ohne ſich, wie ſie billig hätten thun ſollen, gegen diejenigen Folgerungen in Anſehung der Lage der Ton-

p) S. Abſchnitt II.

q) Wollte man im Schreiben eine wörtliche Beſchreibung der neuern muſikaliſchen Skala, ohne Noten, geben, ſo würde ſie eben ſo ausſehen: *C ut, D re, E mi, F fa ut, G ſol re ut, A la mi re, B fa, B mi, C ſol fa ut*, etc.

leiter zu verwahren, die der Leſer natürlicherweiſe aus dieſer Behauptung herleiten mußte.

Dr. Pepuſch behauptet geradezu, und ohne die geringſte Milderung des Zweifels, oder, ohne ſich auch nur auf die Anführung eines einzigen Beweisgrundes zur Vertheidigung ſeiner Meynung einzulaſſen, „daß es bey den Griechen gebräuchlich geweſen ſey, ſowohl eine herabſteigende als hinaufſteigende Tonleiter anzunehmen; wovon jene von den hohen Tönen zu den tiefen gerade in eben den Intervallen fortgegangen ſey, wie dieſe von den tiefen zu den hohen Tönen. Der erſte Ton einer jeden, ſagt er, war der Proslambanomenos.“ *)

Und doch finden ſich keine Beyſpiele von dieſen umgekehrten Tonleitern, weder beym Ariſtoxenus, Euklid, noch irgend einem von den älteſten und beſten Schriftſtellern. Boethius, Bryennius, und noch ein anderer von den neuern Kompilatoren, haben freylich die Sache durch zweydeutige Ausdrücke dunkel gemacht, die ſolch eine Auslegung zu vertragen ſcheinen; †) und Dr. Pepuſch, das Orakel ſeiner Zeit, der es wenigſtens an Dunkelheit ſeiner Ausſprüche dem delphiſchen Orakel gleich that, verſtand ſich ſehr leicht zu einer jeden Folgerung, die eine muſikaliſche Streitfrage in geheimnißvolle und künſtliche Schwierigkeit verwickeln half.

Es ſcheint, daß alle dieſe Unordnung und Verwirrung, von dem Mangel an Genauigkeit in der muſikaliſchen Nomenklatur der Griechen entſtanden iſt. Die Vorwörter, ὑπο, *ſub*, ὑπερ, *ſuper*, und die Beywörter, ὑπατος, *ſummus*, und νητος, *imus*, wurden offenbar von Tönen mehr gebraucht, um ihre Stelle auf der Leyer und in den Diagrammen anzudeuten, als die Länge der Saiten, oder die Tiefe und Höhe ihrer Töne zu bezeichnen.

Dr. Wallis, in ſeinem Anhange zur Harmonik des Ptolemäus, ‡) erörtert dieſe Schwierigkeit auf folgende Weiſe:

„Die Griechen brauchten das Wort Hypatâ, der oberſte Ton, wiewohl „es der niedrigſte Ton oder die niedrigſte Saite des Tetrachords war; und Ná„tâ, der niedrigſte oder letzte, ob es gleich der höchſte war. (Dieß geſteht

*) Philoſ. Transact. No CCCCLXXXI. p. 226. und Martyn's Abridgm. Vol. X. p. I. p. 214.

†) Meibom. in Gaudent. p. 33. und Wallis in Bryennio, p. 364. ſeq.

‡) p. 159. edit. in fol.

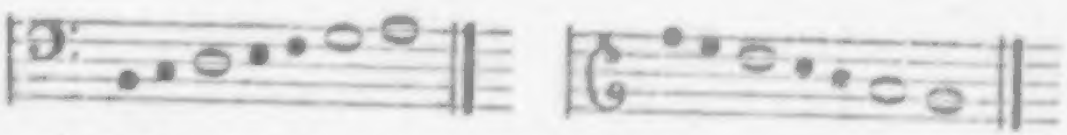
„auch Heinrich Stephanus bey dem Worte νητη, welches er durch *ultimam* „*seu imam* erklärt, und παρανητη, *imae proximam*.) Diejenigen also, wel„che diese Namen zuerst brauchten, nahmen sie anders als wir, und nannten „tief hoch, und hoch tief. So nennt auch Nikomachus, S. 6. den höchsten „der Planeten, Hypatá, und den Mond, den niedrigsten für uns, Nátá. „Auch Boethius, in seiner Abhandlung über die Musik, setzt in allen seinen „Diagrammen die tiefen Töne oben an, und die hohen unten an. Er macht „aber den Schluß, daß wir nicht auf die ursprüngliche Bedeutung dieser Wör„ter, *summus* und *imus*, sehen, sondern Hypatá und Nátá für den ersten „und letzten, oder vornehmsten und niedrigsten Ton, nehmen müssen, wie Ari„stides Quintilianus, S. 10. gethan hat."

Auf der ersten oder merkurischen Leyer wurde die längste Saite, welche den tiefsten Ton hervorbrachte, weil sie auf dem Instrument, eben wie auf der neuern Harfe, oben an stand, Hypatá, der höchste Ton genannt; und Nátá wurde, aus eben dem Grunde, in der Folge bey Erweiterung der Tonleiter, der niedrigste Ton genannt, ob er gleich der höchste und feinste war. Tritá, die dritte Saite von oben in den beyden letzten Tetrachorden, hatte ihren Namen, wie die Terz auf unsern Geigen, in Vergleichung mit den kürzesten Saiten. Aus einer Stelle beym Aristides Quintilianus, *) scheint es, als ob die Griechen bey der Benennung und Zählung der Noten ihrer Tonleiter, sichs allezeit zur Regel gemacht hätten, nach der Mesá zu zu gehen, und mit ihr zu schließen, weil sie die Richtschnur der übrigen Noten war, und in der Mitte der Stimme lag. Dieß bestätigt sich durch das schon angeführte Problem des Aristoteles; und dadurch wird zugleich das noch mehr erwiesen, was schon vorhin von der Ordnung der alphabetischen Notenschrift gesagt ist, worinn die Mesá allemal durch Omega ausgedrückt wurde. Es scheint also, daß die Griechen die untere Oktave des Disdiapasen hinauf, und die obere hinab gestiegen sind; denn sonst sieht man nicht leicht, warum die Saiten der obern Oktave Namen haben sollten, die sich offenbar auf eine hinabsteigende Tonfolge beziehen, und eine den Saiten der untern Oktave gerade entgegenstehende Ordnung haben. *)

v) S. 11. oben.
x) S. Methoms gründlich scheinende Note über den *Aristid. Quintil.* p. 11

Παρα, in den zusammengesetzten Benennungen der Noten, bedeutet offenbar die nächstfolgende. Parypate, in der untern Oktave, ist also die nächste höhere; Paranátá, in der obern Oktave, die nächste tiefere. Eben das ist der Verstand bey dem Worte Tritá. Allein das Wort Nátá, die letzte, scheint wiederum eine hinaufsteigende anzudeuten — Und es war finster auf der Tiefe! — Diese Widersprüche erklären gewissermaßen die grosse Ungewißheit in Ansehung der Tonleiter; sie bleiben indeß allemal merkwürdig, und vielleicht eben so sehr, als irgend etwas von dieser Art.

Ich bin freylich zuweilen, wegen der anscheinenden seltsamen und widerlichen Melodie, welche die hinaufsteigenden griechischen Tonleitern hervorbrachten, auf die Gedanken gerathen, daß sie, bey ihrer Umkehrung, in Ansehung ihrer Intervalle, uns weit besser in die Ohren fallen, und daß dadurch manche Schwierigkeiten gehoben seyn würden; ich fand aber bald, daß alsdann doch andre noch unerklärlichere zurück blieben. Man lasse Proslambanomenos ganz beyseite, als eine Note, die ohne Unterschied oben oder unten in der Tonleiter hinzu kommen konnte, und vergleiche die Intervalle unsrer diatonischen absteigenden Tonleiter im natürlichen C, mit den Intervallen der Griechen in der hyperdorischen niedersteigenden Tonart; so wird man finden, daß die Intervallen die nämlichen sind:

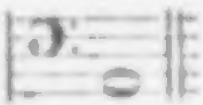


Diese Hypothese hätte sich durch viele Stellen in den griechischen Schriftstellern vertheidigen lassen; allein widerspenstige Thatbeweise hätten sich dann dagegen aufgelehnt, und sie am Ende gänzlich umgeworfen.

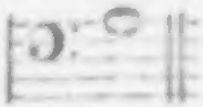
Die Widersprüche in Ansehung der Tonleiter sind eine Materie, die mehr Zeit und Nachdenken foderten, als ich darauf zu wenden vermochte; indeß wollte ich sie nicht gern eher verlassen, bis ich nach irgend einer unwidersprechlichen Regel gefunden hätte, wie sich diese Streitfrage entscheiden ließe, da die wenigen übriggebliebenen Fragmente griechischer Musik, durch einen Mißverstand, in diesem Stücke eben so würden verhunzt werden, als ein Gedicht, wenn man es rückwärts lesen wollte.

Am Ende entdeckte ich eine untrügliche Regel, dazu in den Werken des großen Euklides, den man so viele Jahrhunderte hindurch, als Gesetzgeber der Mathematiker angesehen hat, und dessen Schriften von jeher ihr Gesetzbuch gewesen sind. In seinem Abschnitt vom Kanon, y) S. 37. der Meibomischen Ausgabe, nimmt er Proslambanomenos als die ganze Saite. Wenn sich also irgend etwas in der alten Musik gewiß ausmachen läßt, so ist es dieß: daß diese ganze Saite den niedrigsten Ton in der griechischen Tonleiter vorstellte, der,

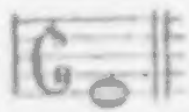
in der hyperderischen Tonart einerley war mit der Note, A —



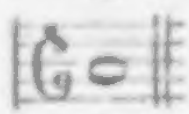
die halbe Saite, Mesá, mit ihrer Oktave, a — — —



das Drittheil, Nátá Diezeugmenon, mit der Quinte der Oktave, e,



und der vierte Theil der Saite, Nátá Hyperboläon, mit der doppelten Oktave, aa, — — — — — — —



Welches alle die Konsonanzen sind, die die Alten zuließen. Acht Neuntheile der Saite gehören für den Ton Hypatá Bareia, *gravis*, welches B im Basse ist, ein Ton höher als Proslambanomenos, oder A.

Dieser Abschnitt der Notenlinie also, welcher den Ton A andeutet, muß allem Zweifel über die Ordnung der Tonleiter ein Ende machen, welcher aus der verkehrten Anwendung der Wörter hoch und tief etwan entstanden ist, die bey allen ältern und ächten griechischen Schriftstellern über die Musik beständig vorkommen.

Und itzt, da wir mit der Tonleiter fertig sind, wollen wir wieder auf die Tabulatur kommen.

Die Vielheit der Noten in der alten griechischen Musik, muß unstreitig das Studium derselben mühsam und langwierig gemacht haben, selbst da schon, als die Kunst an sich selbst im Grunde sehr einfach war. Es ist daher kein Wun-

y) Unter Kanon muß man hier eine einzelne Saite verstehen, die mit beweglichen Stegen durchschnitten war, und zur Richtschnur der Regel diente, musikalische Intervallen, und das genaue Verhältniß von Ton zu Ton zu bestimmen.

der, daß Plato, z) wenn er gleich nicht wünſchte, daß junge Leute zu viel Zeit auf die Muſik wenden ſollten, ihnen erlaubte, drey Jahre bloß der Erlernung ihrer Anfangsgründe zu widmen; und doch glaubte, er habe dieß Studium auf ſeine kürzeſte Zeit eingeſchränkt. Am Ende dieſer Zeit aber war ein Schüler der Muſik kaum im Stande, alle Noten zu nennen, und eine Melodie vom Blatte weg, wie wir es nennen, in allen Tonarten und Klanggeſchlechtern zu ſingen, und ſich zugleich dabey mit der Leyer zu begleiten; viel weniger ließ ſichs erwarten, daß er in jeder Art von Rythmus fertig und ſicher ſeyn, daß er Geſchmack und Ausdruck in ſeiner Gewalt haben, oder im Stande ſeyn konnte, ſelbſt eine Melodie auf ein neues lyriſches Gedicht zu verfertigen.

Es war weit ſchwerer, nach der Tabulatur zu ſingen, als einer Stimme oder einem Inſtrumente mit ſeinem Geſange zu folgen; ſo, wie es weit ſchwerer iſt, die chineſiſche Sprache zu leſen, als zu ſprechen, weil es der Schriftzüge eine ſo große Menge giebt. Wenn wir indeß itzt griechiſche Muſik auffänden, ſo würden wir im Stande ſeyn, ſie zu leſen; ohngeachtet man gemeiniglich glaubt, die alte Notenſchrift ſey gänzlich verloren gegangen. Wenn wir ſie aber auch vielleicht noch völlig ſo entziffern könnten, als die Griechen nur immer gekonnt hätten; ſo iſt es uns doch itzt unmöglich, und wirds immer bleiben, den griechiſchen Geſang in Phraſen einzutheilen, ihn zu accentuiren, und ihm den urſprünglichen und wahren Ausdruck zu geben. Denn es iſt mit der Muſik jedes Landes, wie mit der Sprache deſſelben. Sie mit den Augen leſen, und ſie ausſprechen, iſt zweyerley; und wir können über den Ausdruck einer todten Muſik zu keiner größern Gewißheit gelangen, als über die Ausſprechung einer todten Sprache.

„Es iſt indeß ſehr zu verwundern, ſagt Herr Burette, a) daß die alten Griechen, bey allem ihrem Genie, und in ſo vielen Jahrhunderten, während welcher ſie die Muſik trieben, niemals eine kürzere und bequemere Art, Töne niederzuſchreiben, erfunden haben, als durch 1620 Noten; und daß ſie nie darauf gefallen ſind, ihre Tabulatur dadurch zu vereinfachen, daß ſie die nämlichen Zeichen beydes für die Stimme und Inſtrumente hätten gelten laſſen. Man wird vielleicht ſagen, dieſe Verſchiedenheit der Tabulatur finde ſich noch itzt bey

z) *De Legib.* Lib. VII. ed. Steph. p. 812.
a) Memoires de l'Acad. des Inſcr. T. V. p. 181.

uns, in Anſehung der Laute und einiger andrer Inſtrumente; allein dieſer Unterſchied iſt beynahe ſchon abgeſchafft.“ b) Und doch, ungeachtet der groſſen Einfachheit unſrer Tabulatur, in Vergleichung mit der Alten, ſind die neuern Notenzeichen noch immer ſo zahlreich, und ſo ſchwer zu verſtehen und zu behalten, daß ein Muſikſchüler ſchon lange vorher Ohr und Stimme gehörig kann ausgebildet haben, ehe ſein Auge im Stande iſt, ſie fertig zu leſen. Und es läßt ſich behaupten, daß die Beobachtung der muſikaliſchen Regeln ſchwerer iſt, als muſikaliſche Ausführung.

Es wäre daher der Mühe werth, die Schwierigkeiten der alten und neuern Muſik einzeln zu berechnen, damit wir durch eine Vergleichung von beyden Seiten in Stand geſetzt würden, zu entſcheiden, bey welcher ſich die mehrſten Schwierigkeiten finden.

In Anſehung derer, welche die Notenbezeichnung betreffen, iſt es vielleicht mehr Einbildung als Wahrheit, daß es ihrer ſo viel mehr in der alten Muſik gebe, als in der neuen.

Denn, wenn gleich die Alten hundert und zwanzig verſchiedne Charaktere für die Töne allein hatten, die Zeichen des Zeitmaaſſes ungerechnet, und dieſe Charaktere, durch Veränderungen in den Tonarten und Klanggeſchlechtern, bis auf ſechszehn hundert und zwanzig vervielfältigt wurden; ſo müſſen wir doch auch dieſe Veränderungen mit denen vergleichen, welche unſre ſieben Schlüſſel hervorbringen, worinn jede Note mit einem ♯ oder ♭ bezeichnet werden kann; und dann wird ſichs zeigen, daß das Gedächtniß faſt eben ſo ſehr durch die neue, als durch die alte Notenſchrift beſchwert wird.

Unſer Umfang iſt freylich viel ausgebreiteter, als bey den Griechen; wenn wir ihn aber bloß auf drey Oktaven einſchränken, welches der Bezirk der ganzen Reihe von Tonarten in dem groſſen Syſtem der Alten war; ſo werden wir ſie-

b) Herr Burette hat der Akademie der Inſchriften und ſchönen Wiſſenſchaften zu Paris eine Menge gut geſchriebener Abhandlungen, faſt über jeden Theil der alten Muſik, vorgelegt. Wenn die Unterſuchungen dieſes gelehrten Akademiſten mir glücklich zu ſeyn dünken, und wir durch Anführung der Schwierigkeiten ein Gnüge thun, ſo werde ich mir ohne Bedenken ſeinen Fleiß und ſeine Gelehrſamkeit zu Nutze machen, auſſerdem aber werd' ich es entweder ſelbſt verſuchen, die Schwierigkeiten zu erörtern, oder freymüthig meine Unwiſſenheit und Unfähigkeit geſtehen, den Leſern zulängliche Auskunft darüber zu geben.

ben Veränderungen für jeden von den zwey und zwanzig natürlichen Tönen haben, die sich in allem auf hundert vier und funfzig belaufen, ohne die durch ♯ und ♭ hinzukommenden; und da diese noch einmal so viel betragen, so werden alle, zusammengenommen, ungefähr 455 verschiedne Bezeichnungsarten der in den drey Oktaven enthaltenen Semitöne ausmachen, ohne weder die äußersten Kreuze, noch doppelten b's mitzuzählen.

Hernach bedenke man die Verschiedenheit der Intonation, *) welche durch die Temperatur zwischen den Tönen in C dur und in Cis dur mit sieben Kreuzen entsteht, zwischen D dur mit zwey Kreuzen, und Des moll mit sieben b's; auch die verschiedne Lage der Töne in allen unsern vier und zwanzig Tonfolgen; zugleich bringt man auch die große Anzahl unsrer verschiednen Zeichen für die Dauer dieser Töne mit in Rechnung; so wird die Simplicität der neuern Notenbezeichnung nicht mehr so viel Vorzüge vor der ältern zu verdienen scheinen, als man gemeiniglich glaubt.

Doch, die Musik ist noch eine neue Kunst für uns, indem es erst ein paar hundert Jahre sind, seitdem das itzige System soll erfunden seyn; da hingegen die alte Musik einige tausend Jahre vorher blühte. Es ist daher gar kein Wunder, daß die unsrige noch nicht jede Bequemlichkeit der Notenbezeichnung erlangt hat. Indeß wage ichs, ungeachtet der Mängel der neuern Musik in einigen Stücken, zu behaupten, daß sie einen sehr hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat; und ich berufe mich wegen der Wahrheit dieser Behauptung auf die tägliche Erfahrung derer, die guten Geschmack und feines Gehör besitzen.

Um meinen Lesern die alten und neuern musikalischen Systeme neben einander zur Vergleichung vorzulegen, will ich hier ein allgemeines Diagramm von beyden hersetzen, welches der gelehrte Meibom, in seinen Anmerkungen zum Euklid, entworfen hat:

*) Diese Verschiedenheit macht einen wirklichen Unterschied, und mancherley Schwierigkeiten in unsrer Notenschrift, indem *C♯* und *D♭* nicht nur zweyerley Töne auf vollkommenen Instrumenten sind, sondern auch durch zweyerley Zeichen in unsrer Tabulatur ausgedrückt werden.

Vollkommnes System der Neuern, verglichen mit dem grosen und allgemeinen System der Alten.

Griechische Namen.	Notenschrift der Töne i. d. Hypodorische Tonart.			Alte Solmisation.		Neue Solmisation.					Allem. Buchst. u. n. d. heut. Gew. eingeführt.			Schlüssel	Griech. u. deutsche Namen für d. Töne der 2ten Oktav.
		M ч	M ч		rä					la			ee		
		L Λ	L Λ	rä	rä				la	sol		dd	dd		
		⸗ ⋌	Φ X	rä	rä				sol	fa		cc	cc		
		B ∕	U 2	rä	rä				♮ fa	mi		bb	♮♮		
		I N		rä				la	mi	re		aa			Nächst Hyperboläon.
		H >		rä				sol	re	ut		g		𝄞	Paranete hyp. od. Hyp. diat.
		A <		rä				la	mi			f			Trite Hyperb.
		M ч		rä			la	mi				e			Nächst Diezeug.
Nächst Synemmenon.	Γ' C	Γ' ⊃	rä	rä		la	sol	re			d	d			Paranete Diez. od. Diez. Diat.
Synemmenon Diatenos.	I ꟻ	I ш	rä	rä		sol ♮	fa	ut			c	c		𝄡	Trite Diez.
Trite Synemmenon.	Ψ ⅃	Φ F	rä	rä		fa	mi				b	♮			Paramese.
Mese.	Ω ν		rä		la	mi	re				a				
Meson diat. od. Lichan. Meson.	∇ ⊣		rä		sol	re	ut				G				
Parhypate Meson.	⌒ ш		rä		fa	ut					F			𝄢	
Hypate Meson	⊢ E		rä	la	mi						E				
Hyp. Diat. oder Lichanos Hyp.	⊣ Π		rä	sol	re						D				
Parhypate Hypaton.	b ⊥		rä	fa	ut						C				
Hypate Hypaton.	⊥ ⊥		rä	mi							B				
Proslambanomenos.	⊃ ⊢		rä	re							A				
	⊃ ⊂		rä	ut							Γ				

Zweyter Abschnitt.

Von den drey Klanggeschlechtern, dem diatonischen, chromatischen, und enharmonischen.

In der neuern Musik giebt es nur zwey Klanggeschlechter, das diatonische und chromatische. Diese bestehen in der Art, die Töne und Semitöne zu ordnen, woraus die Melodie zusammengesetzt ist. a)

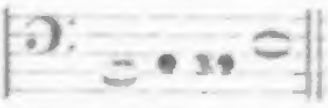
In der alten Musik wurde der Ton nicht bloß in zwey Töne, wie bey uns, sondern auch der Semiton wieder in eine Diesis, oder einen Viertelton, eingetheilt. Diese drey Arten von Intervallen, der Ton, der Semiton, und die Diesis, machten den Unterschied der drey Klanggeschlechter aus.

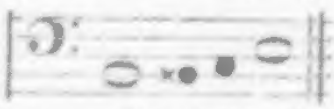
Es ist oben schon angemerkt, daß die Quarte in der Musik der Alten allemal die Gränze der Töne war, und daß ihre äußersten oder höchsten und tiefsten Töne, *stantes*, *immobiles*, oder feststehend, waren. Wie die Oktave in der neuern Musik keine Veränderung zuläßt, sondern so vollkommen als möglich gestimmt wird; so durfte auch die Quarte in der alten Musik niemals von der Vollkommenheit abgehen. Die verschiednen Klanggeschlechter wurden also durch die Veränderungen bezeichnet, die in den beyden mittlern Tönen des Tetrachords vorgiengen, die man *mobiles*, veränderlich, nannte. Euklides definirt daher ein Klanggeschlecht, als die Abtheilung und Einrichtung des Tetrachords in Ansehung der Intervalle der vier Töne, woraus es besteht; und Pappus Alexandrinus sagt, die Klanggeschlechter bestünden bloß aus verschiednen Abtheilungen des Tetrachords.

a) Wenn nicht mehr als zwey Semitöne in einer Oktave vorkommen, so kann die Melodie im eigentlichen Verstande ächt diatonisch heißen.

Unsre heutige Chromatik läßt sich kaum mit dem chromatischen Genus der Alten vergleichen; denn bey ihnen würde schon jedes vorkommende ♭ oder ♯, welches eine neue Tonart einleitete, eine Veränderung des Klanggeschlechts geheißen haben. Bey uns hingegen ist eine bloße Veränderung der Modulation, wenn sie auch eine Veränderung der Tonart veranlaßt, keine Veränderung des Klanggeschlechts. Denn so lange man die in der Harmonie und Melodie gebrauchten Töne zu irgend einem Tonsystem rechnen kann, läßt man es noch für diatonisches Klanggeschlecht gelten; und bloß eine regelmäßige Folge von zwey oder mehr Semitönen, aufwärts oder niederwärts, macht die neuere Chromatik aus.

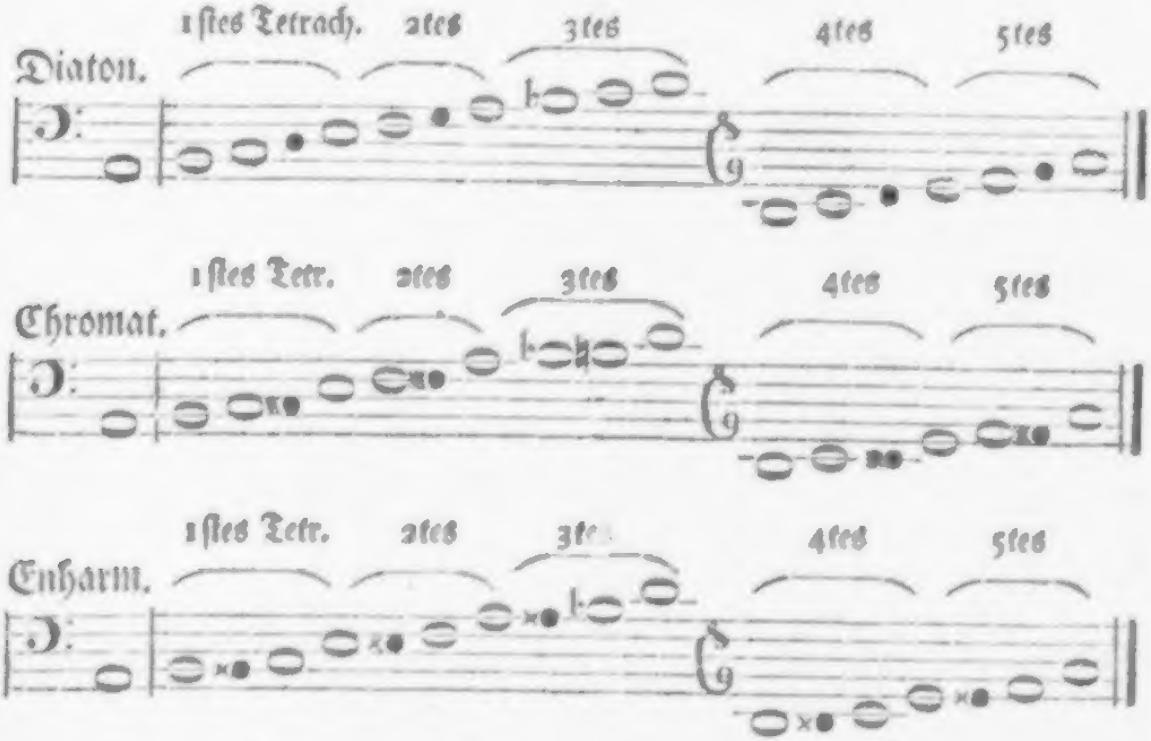
In dem diatoniſchen Geſchlecht ſchritt die Melodie mit einem Semiten und zwey ganzen Tönen fort, als: *B C D E* ; und von der Folge zweyer Töne auf einander, erhielt dieß Klanggeſchlecht den Namen des diatoniſchen, von διὰ, durch, und τόνος, ein Ton; d. i. in der Fortſchreitung von einem Ton zum andern, die in der griechiſchen Muſik nirgend anders ſtatt fand, als im diatoniſchen Klanggeſchlechte.

Das chromatiſche ſchritt mit zwey auf einander folgenden halben Tönen, und einem Hemiditon, oder einer kleinern Terz, fort; als: *B C C♯ E*  Dieſe Modulation hielt zwiſchen der diatoniſchen und enharmoniſchen das Mittel; Martianus Kapella und Bryennius glauben daher, ſie habe ihren Namen von χρῶμα, die Farbe. Denn ſo, wie die Abſtufungen zwiſchen Schwarz und Weiß, Farben heißen, ſo wird dieß Klanggeſchlecht, ſagen ſie, das zwiſchen dem diatoniſchen und enharmoniſchen in der Mitte ſteht, das chromatiſche genannt. Rouſſeau ſagt uns, in ſeinem Wörterbuche, man habe dieß Klanggeſchlecht in gefärbten Noten zu ſchreiben pflegen, ohne jedoch irgend ein Zeugniß zum Beweiſe dieſer Meynung anzuführen. *)

Das enharmoniſche Tetrachord gieng durch zwey Vierteltöne und eine große Terz, *B B×C E*  Dieß Klanggeſchlecht wird oft, vom Ariſtoxenus und andern, ſchlechthin ἁρμονία, *harmonia*, d. i. das wohl eingerichtete und geordnete, genannt.

*) Rouſſeau führt eigentlich in ſeinem Wörterbuche (art. *Chromatique*) drey Ableitungen dieſes Worts an, ohne für irgend eine zu entſcheiden: die nämlich, deren Dr. Burney vorhin erwähnt, und die Martianus Capella aus dem Ariſtides Quintilianus nahm; (de Muſ. l. I. p. 18. edit. *Meibom.*) eine zweyte, weil das chromatiſche Klanggeſchlecht das diatoniſche durch ſeine halben Töne abändre und verſchönere, die in der Muſik eben die Wirkung thun, wie die Abwechſelung der Farben in der Malerey; und die dritte, die ihm der Verfaſſer mit Unrecht als die ſeinige beylegt, weil die Griechen die Töne dieſes Geſchlechts mit rothen oder andern Farben bezeichnet hätten. Freylich iſt dieſe Ableitung wohl die unwahrſcheinlichſte; indeß macht ſie Kircher in ſeiner Muſurgie, T. I. p. 119; und, wie gewöhnlich, ohne weitern Beweis. Anm. d. Ueberſ.

Jedes von dieſen drey Geſchlechtern hatte einige Töne in ſeiner Tonleiter, die ihm eigenthümlich und charakteriſtiſch waren, und einige, die es mit den andern beyden gemein hatte. Zum Exempel, *B C E F A B b* und *d* wurden in allen drey Klanggeſchlechtern gebraucht; da hingegen *D G* dem diatoniſchen, *C♯* und *F♯* dem chromatiſchen, und *B×*, *E×*, und *A×* dem enharmoniſchen eigenthümlich waren. Eine vollſtändige Tonleiter jedes Geſchlechts in neuern Noten wird dieſe Sache beſſer, als Worte, erläutern:



Hieraus ſieht man, daß die ordentliche diatoniſche Tonleiter, gleich der neuern, aus Tönen und Semitönen beſtand; die chromatiſche aus Semitönen und kleinern Terzen; und die enharmoniſche aus Vierteltönen und großen Terzen; Unterſchiede, die man in Griechenland lange ſehr ſtrenge beobachtet zu haben ſcheint; da man auf der Leyer nur vier Saiten für jedes Tetrachord hatte, und die Flöten auf eine beſondre Art für jedes Klanggeſchlecht gebohrt waren, wobey man nicht dafür geſorgt hatte, auch die den andern beyden eigenthümlichen Töne hervorzubringen. Und doch finden wir, daß man zu Euklids Zeiten ein vermiſchtes Geſchlecht, wie er es nennt, eingeführt

hatte. Dieſer Schriftſteller, der unter allen Alten, die von der Muſik geſchrieben haben, ſo weit er geht, der deutlichſte und verſtändlichſte iſt, hat uns folgende außerordentliche Tonleiter mitgetheilt, die bey dem vermiſchten Klanggeſchlechte gewöhnlich war:

Man ſieht hieraus, daß ſechs Saiten dazu gehören, das Diateſſaron, oder das Intervall einer Quarte auszufüllen, welches in jedem von den drey reinen und unvermiſchten Klanggeſchlechtern nur vier Saiten brauchte; und die Oktaven vom Proslambanomenos bis zur Meſá, die in dem reinen diatoniſchen, chromatiſchen, oder enharmoniſchen Geſchlechte nur acht Saiten hatten, mußte man in dem vermiſchten Geſchlechte mit zwölfen ausfüllen. Es iſt daher eine von Perrault [b]) gemachte Anmerkung über den Vorzug der neuern Tonleiter vor der ältern, weil ſie eine größere Anzahl von Tönen in dem Umfang einer Quarte hat, nicht ſo vortheilhaft für uns, als es anfänglich ſcheint. Denn die Anzahl der Noten iſt in beyden gleich groß; nur mit dem Unterſchiede, daß die Alten kein *G* mit einem ♯, oder *E* mit einem *b* hatten; und daß die Neuern keine Dieſis, oder kein Intervall eines Vierteltons, zwiſchen *BC*, *EF*, oder *A* und *B b* haben.

Ariſtoxenus ſagt uns, daß ſelbſt zu ſeiner Zeit die Abtheilung und die Gränzen der Klanggeſchlechter noch nicht genau feſtgeſetzt waren; und Ariſtides Quintilianus redet von verſchiednen Klanggeſchlechtern, oder Arten von Intervallen, die lange nicht mehr gebräuchlich, aber uralt wären; dabey aber ſo wild und unregelmäßig, daß ſie ſeit der Zeit, da die Muſik einen höhern Grad der Vollkommenheit erreicht, und man die Regeln der drey vornehmſten Klanggeſchlechter feſtgeſetzt hätte, von den beſten Tonkünſtlern nicht mehr gebraucht wären. Eben dieſer Schriftſteller behauptet, Plato rede in ſeiner Republik von dieſen barbariſchen Eintheilungen der Tonleiter, oder von den alten Harmonien, wie man ſie zu nennen pflegte, und nicht von den gewöhnlichen Tonarten eben dieſes Namens, wenn er einige davon zuläßt, und andre verwirft.

b) Eſſais Phyſiques, Tom. II.

Die Alten schrieben jedem Klanggeschlecht eigenthümliche Wirkungen zu, und reden von manchen charakteristischen Unterschieden derselben, die uns itzt ganz eingebildet und chimärisch vorkommen. Vielleicht sind sie, wenn sie jemals existirt haben, durch die neuere Harmonie verloren gegangen. Aristides Quintilianus sagt, S. 111: Das diatonische Klanggeschlecht sey männlich und ernsthaft; das chromatische angenehm und pathetisch; und das enharmonische belebend und sanft. Vitruv sagt von dem enharmonischen, es sey auf eine vorzügliche Art ernsthaft und majestätisch. c)

Und Plutarch, in seinem ersten Versuche wider Kolotes den Epikuräer, wirft die Frage auf: „Warum zerschmelzt das chromatische Klanggeschlecht die Nerven und lößt sie auf; und warum stählt sie das enharmonische, und besänftigt das Gemüth nach seiner Unruhe?“

Aristides Quintilianus sagt, an einem andern Orte, d) von den Klanggeschlechtern, das diatonische sey das natürlichste, weil alle, die Ohren haben, wenn sie gleich keine Musik verstehen, im Stande sind, es zu singen.

Das chromatische ist künstlicher; e) denn es kann nur von Musikverständigen gesungen werden.

Das enharmonische ist das feinste und schwerste von allen, und ist bloß von den größten Künstlern gewählt und bearbeitet worden.

c) Cantus eius maxime grauem et egregiam habet auctoritatem. — — Vielleicht hat die Idee von einer größern Tonfolge, welche der enharmonische Diteuus dem Gehör eindrücken mußte, zu der Vorstellung etwas beygetragen, daß die Musik in diesem Klanggeschlechte belebend sey; wie sie aber zu gleicher Zeit ernst und besänftigend, belebend und sanft, seyn konnte, läßt sich nicht wohl begreifen. Die Römer haben dieß Klanggeschlecht nie gekannt, denn es war schon verloren gegangen, ehe bey ihnen die schönen Künste in Flor kamen; und Aristides Quintilian, der nach dem Vitruv lebte, konnte die Wirkungen desselben nur bloß aus mündlicher Ueberlieferung kennen. Er schreibt ihm sehr entgegengesetzte Eigenschaften zu: διεγερτικον δ' εστι τουτο και ημερον; welches Meibom übersetzt: excitandi autem vim habet, et est manuetum. Indem ich aber in seinen Anmerkungen nach einer Auflösung dieses Widerspruchs mich umsehe, finde ich, daß er glaubt, diese Stelle sey verfälscht.

d) p. 19. Edit. Meibom.

e) Ein gelehrter Freund von mir hat eine natürliche und leichte Verbesserung des Textes in dieser Stelle vorgeschlagen, die so, wie sie im Meibom steht, kaum verständlich ist. Sie besteht bloß in einer Versetzung der Endungen der beyden letzten charakteristischen Beywörter.

Die Alten haben solche Wunder von diesem längst verlornen, und längst bedauerten Klanggeschlechte erzählt, daß hier eine besondre Erörterung über seine Existenz und Eigenschaften nothwendig zu seyn scheint. Nichts ist neuern Tonkünstlern so schwer zu begreifen, als daß jemals gefällige Wirkungen und Eindrücke durch Intervalle hätten können hervorgebracht werden, die sie selbst zu machen nicht im Stande sind, und denen man, wenn sie dieselben auch machen, und in die Melodie hinein bringen könnten, keine Harmonie würde geben können, die dem Ohre angenehm, oder den Regeln des Kontrapunkts gemäß wäre.

Und es giebt so viele Widersprüche in den Nachrichten der alten Schriftsteller über diese Art von Musik, daß nichts anders, als eine Hypothese, ihnen einige Wahrscheinlichkeit zu ertheilen vermag. Ich wag' es daher, mit Erlaubniß meiner Leser, meine Muthmaßungen über diese Sache in die Form einer Hypothese zusammen zu werfen, und gebe ihnen zugleich die Versicherung, daß es die einzige ist, die ich in diesem ganzen Werke zu wagen gedenke.

Ueber die alte Enharmonik.

Aus verschiednen Stellen der alten Schriftsteller über die Musik ergiebt sichs, daß bey den Griechen zwey Arten enharmonischer Melodien üblich waren; und wir finden nicht, daß in der ältesten davon die Diesis, oder der Viertelton, jemals vorgekommen sey. Diese werde ich, in dem nachfolgenden Versuche, durch den Namen der alten Enharmonik unterscheiden. Die andre Art, worinn der halbe Ton in zwey Viertheile abgetheilt war, und die eine Verfeinerung jener erstern gewesen zu seyn scheint, werde ich die neue Enharmonik nennen.

„Die Zahl der vier Saiten, wovon das Tetrachord seinen Namen hat„te, sagt Herr Rousseau, *) war so wenig wesentlich und nothwendig, daß „wir Tetrachorde in der alten Musik finden, die bloß drey Saiten hatten. Der„gleichen waren, eine Zeit lang, die enharmonischen Tetrachorde." Er gedenkt eben dieses Umstandes, wenn er von Erfindung des enharmonischen Klanggeschlechts vom Olympus redet. **)

a) Dict. de Mus. art. TETRACHORDE.

b) Art. ENHARMONIQUE.

Da nun die einzige Quelle dieſer Behauptungen eine Stelle in Plutarchs Geſpräche von der Muſik zu ſeyn ſcheint, die in der That merkwürdig iſt, ſo will ich hier davon eine möglichſt treue Ueberſetzung geben:

„Olympus wird, nach dem Bericht des Ariſtoxenus, c) von den Tonkünſtlern für den Erfinder des enharmoniſchen Klanggeſchlechts gehalten; denn vor ſeiner Zeit war alles diatoniſch und chromatiſch. Er ſoll auf dieſe Erfindung ungefähr auf folgende Weiſe gekommen ſeyn. Als er ein Vorſpiel im diatoniſchen Klanggeſchlechte machte, gieng er zum öftern in ſeiner Melodie von der Parameſá und Meſá zu Parhypate Meſon über, mit Ueberſchlagung des Lichanos, und bemerkte, daß dieß ſehr ſchöne Wirkung that. Hernach richtete er das ganze Syſtem (des Oktachords und Hexachords, wie ichs verſtehe;) nach dieſer Analogie ein, d) und da ihm das gefiel, nahm er es an, und ſetzte darinn, in der doriſchen Tonart, ohne eine Saite zu berühren, die dem diatoniſchen, dem chromatiſchen, oder auch ſelbſt dem enharmoniſchen Geſchlecht eigenthümlich waren; und ſo entſtanden ſeine enharmoniſchen Melodien. Die erſte darunter ſoll der Nomos oder die Melodie geweſen ſeyn, welche die ſpondäiſche hieß, worinn keine von den Abtheilungen des Tetrachords, (d. i. keins von den Klanggeſchlechtern) ihren eigenthümlichen Charakter behielt. e) (— —) Denn die genaue Enharmonik (ἐναρμονικον πυκνον) die itzt gebräuchlich iſt, f) ſcheint nicht die Erfindung dieſes Tonkünſtlers geweſen zu ſeyn; wie

c) In einem nicht mehr vorhandenen Werke.

d) d. i. mit Vorbeylaſſung des dritten Tons, aufwärts, in jedem Tetrachord, deſſen er ſich bediente. Was für eine Melodie ſolch eine verſtümmelte Tonleiter hervorbringen mußte, wird weiter unten gezeigt werden.

e) Dieß iſt offenbar, Enharmonik ohne den Viertelton — Es fehlt hier übrigens eine lange unverſtändliche Parentheſe. *)

f) Das heißt, mit der Dieſis, oder dem eigentlichen enharmoniſchen Viertelton.

*) Die hier fehlende Stelle iſt weder lang, noch Parentheſe, noch ſo gar unverſtändlich; zumal, wenn man Burette's ſehr gründliche und ſcharfſinnige Erläuterungen (Mem. de l'Acad. des Inſcr. T. XIX. p. 285 ſeq. ed. d'Amſt.) dabey zu Rathe zieht. Sie gehört indeß nicht genug zum Zweck, um ſie hier, mit jenen Erläuterungen einzuſchalten. Aber ſie aus Plutarch's Text ganz wegzulaſſen, wie der Verfaſſer vorſchlägt, um ſeine Hypotheſe deſto mehr zu begünſtigen, wäre doch wohl zu viel gefodert. A. d. Ueb.

„ſich jedermann leicht davon überführen kann, der auf einen Flötenſpieler „Acht giebt, der in dem altmodiſchen Stil ſpielt; denn dergleichen Spieler ma„chen gern den halben Ton zum nicht zuſammengeſetzten Intervall. Von „dieſer Art waren alſo die urſprünglichen enharmoniſchen Melodien; in der „Folge aber wurde der halbe Ton getheilt, in den lydiſchen und phrygiſchen „Tonarten. Man ſieht alſo, daß Olympus die Kunſt zur größern Vollkom„menheit brachte, indem er eine Manier einführte, die den ehemaligen Ton„künſtlern neu und unbekannt war, und der groſſe Erfinder und Urheber der „ächten und ſchönen griechiſchen Muſik wurde.“

Herr Burette, der dieß ganze Geſpräch Plutarchs, mit einer Ueberſetzung, und einem weitläuftigen Kommentar, in den Abhandlungen der Akademie der ſchönen Wiſſenſchaften, herausgegeben hat, ſcheint ſichs gar nicht erklären zu können, daß Olympus keinen Ton berührt habe, der irgend einem von den drey Klanggeſchlechtern eigenthümlich war. Und doch iſt in dem ganzen Geſpräche nichts ſo deutlich, als daß Plutarch damit ſagen will, die drey Noten, deren ſich Olympus in jedem Tetrachord bedient habe, wären allen den Klanggeſchlechtern gemein geweſen. Er brauchte weder den Lichanos diatonus, der dem diatoniſchen Geſchlecht eigen iſt, noch den Lichanos chromatikos, noch ſelbſt den Ton, ſagt Plutarch, der itzt dem enharmoniſchen Klanggeſchlecht eigenthümlich iſt, das heißt, weder das natürliche *D*, noch *Cis*, noch das enharmoniſche *B* ♭.

Allein, Burette verwechſelt die alte Enharmonik mit der neuern. Er glaubt, die ſpondäiſche Melodie ſey in der phrygiſchen Tonart geweſen, deren Ariſtides Quintilian S. 21. gedenkt; wenn gleich in dieſer die Dieſis vorkommt, da doch Plutarch ausdrücklich ſagt, dieſe alte Melodie habe gar keine charakteriſtiſche Töne der drey Klanggeſchlechter enthalten. Und das alles nimmt er an, um eine unverſtändliche Parentheſe zu erklären, die man lieber ganz wegläßt, wenn man ihr keinen Sinn geben kann, der nicht mit den übrigen Worten des Textes ſtreitet, der ohne dieſe Parentheſe klar und verſtändlich iſt.

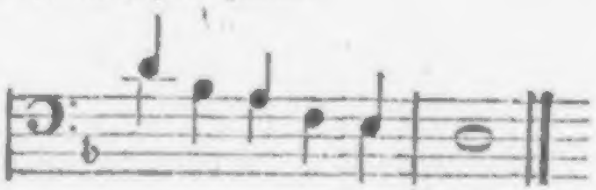
Man muß Herrn Burette das Verdienſt eines groſſen Fleiſſes und vieler Gelehrſamkeit zugeſtehen; er ſcheint aber nicht allemal eben ſo viel Scharfſinn, oder Muth genug gehabt zu haben, ſeine Unfähigkeit zu geſtehen, unverſtändli

che Stellen ſeines Verfaſſers zu erklären. Nirgend ſieht er eine Schwierigkeit; alles erklärt er. Daher giebt es, bey aller ſeiner großen Gelehrſamkeit und Kenntniß des Alterthums tauſend unverſtändliche Erklärungen in ſeinen Anmerkungen über den Plutarch. *En ecrivant*, ſagte Fontenelle, *j'ai toujours taché de m'entendre* — Eine herrliche Regel! die billig jeder Schriftſteller zur ſeinigen machen ſollte.

Ich ſage dieß nicht, um Burettens Verdienſt herabzuſetzen, da ihm faſt alle nachherigen Schriftſteller über die Muſik große Verbindlichkeiten haben, und da ſeine Arbeiten mir ſelbſt vor allen andern vorzüglich brauchbar geweſen ſind; ſondern nur, um zu zeigen, auf wie wenig Schriftſteller man ſich durchgängig verlaſſen, wie wenige man ohne Behutſamkeit leſen darf.

Die Stelle im Plutarch, welche die alte Enharmonik betrifft, habe ich getreu und ſo buchſtäblich, als möglich, überſetzt. Man muß ſich erinnern, daß die doriſche Tonart, worinn Olympus ſeine Melodien geſetzt haben ſoll, mit unſrer Tonart D moll übereinſtimmt. Wenn wir nun in den Tetrachorden dieſer Tonart allemal den dritten Ton auslaſſen, ſo bekommen wir folgende Melodie, Olympus mag nun zwey vereinte, oder zwey getrennte Tetrachorde zu zu ſeinem Syſtem gehabt haben.

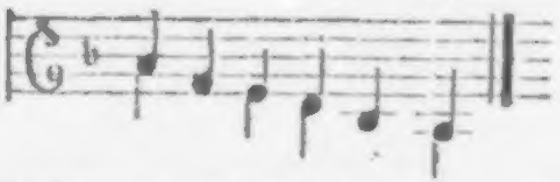
Vereint:



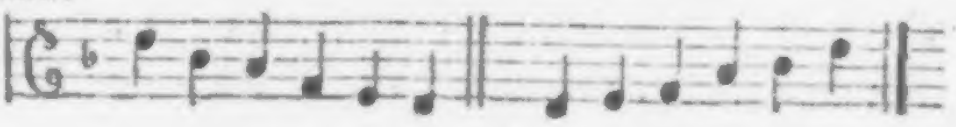
Proslamban. bloß die Oktave vollzumachen.

Meſá oder Grundnote.

Getrennt:



Dieſe beyden Tonleitern enthalten bloß die Intervallen, die in folgender Oktave vorkommen:



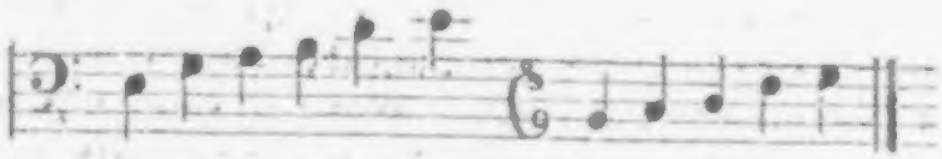
Dieß iſt aber ganz genau die alte ſchottiſche Skala in Moll; ein Umſtand, der jedem Leſer Plutarchs auffallen muß, der nur einigermaßen mit den Intervallen der griechiſchen Tonleiter und mit ſchottiſcher Muſik bekannt iſt. *)

Der Abt Rouſſier redet in dem zweyten Abſchnitt ſeines *Memoire ſur la muſique des anciens* von einer alten chineſiſchen Tonleiter von ſechs Noten, deren auch Rameau Erwähnung thut. Man hat ſie noch in Zahlen aufbewahrt; und nach Rameau's Auslegung, der die Zahlen von aufwärts gehenden Quinten erklärt, kömmt aus ihnen gerade die ſchottiſche Tonleiter heraus, nur daß Eine Note, die Oktav auszufüllen, in dieſer hinzukommt: *C, D, E, G, A, (c)*. Rouſſier behauptet, Rameau habe Unrecht; und freylich ſcheint auch der Grund, den er in Anſehung der Längen und Schwingungen (Sect. XXI.) wider ihn braucht, ſcheinbar genug. Aber Rouſſier hatte Intereſſe des Syſtems, das ihn bey der Entſcheidung dieſer Sache trieb; und das hatte Rameau nicht. Wenigſtens muß man geſtehen, daß Rameau's Erklärung die wahrſcheinlichſte und natürlichſte Tonleiter giebt; weil darinn, wie in der ſchottiſchen und der alten enharmoniſchen Tonleiter, die Quarte und Septime weggelaſſen wird. Die einzige Probe chineſiſcher Muſik, die Rouſſeau in ſeinem Wörterbuch aus dem du Halde gegeben hat, ſcheint Rameau's Tonleiter zu beſtätigen. Denn eine einzige Stelle, zu Anfange des dritten Takts, ausgenommen, wo F ſo unſchicklich mit herein kommt, daß man vermuthen ſollte, es ſey bloß durch Irrthum des Kupferſtechers eingeſchlichen, ſind die Quarte und Septime des Grundtons durchgängig gefliſſentlich ausgelaſſen; und nichts kann ſchottiſcher ſeyn, als der ganze Gang dieſer Melodie.

Alle Proben chineſiſcher Muſik, die ich habe auftreiben können, und wovon ich verſchiedne unter den Beyſpielen der Nationalmuſik im zweyten Bande meiner Geſchichte liefern werde, ſind von dieſer Art. Und ſie müſſen es auch ſeyn, wegen der Einrichtung ihrer Inſtrumente, die keine Semitöne haben. Eins von dieſen ſah ich vor einigen Jahren zu Paris. Es gehörte dem Abt Arnaud von der franzöſiſchen Akademie, und war eine Art von Sticcado, das aus hölzernen Stäben von verſchiedner Länge beſtand, die ſo wohlklingend, wie

*) Weitere Nachrichten und Unterſuchungen, die ſchottiſche Nationalmuſik betreffend, findet man in HAWKINS's General Hiſtory of Muſic, Vol. IV. p. 1. ſeq. und in ARNOT's Hiſtory of Edinburgh, 1779. 4to. Anm. des Ueberſ.

metallene, waren; dieſe lagen quer über ein hohles Gefäß, das wie ein Schiffsbauch ausſah. Der Umfang begriff zwey Oktaven; und die Intervallen hatten folgende Ordnung:



Es läßt ſich aber aus ſolch einer Tonleiter keine Muſik verfertigen, die uns nicht an die Melodie in Schottland erinnern ſollte, wovon ſichs beweiſen läßt, daß ſie weit älter iſt, als man gemeiniglich glaubt.

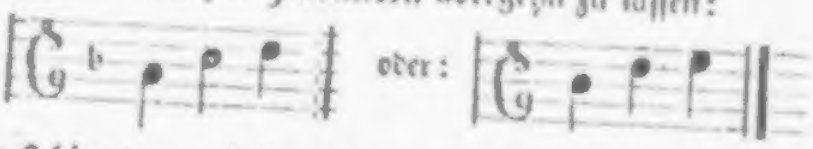
In Anſehung der chineſiſchen Muſik hat mich Dr. Lind, ein vorzüglicher Kenner dieſer Sache, der alles, was dahin gehört, mit philoſophiſchem Geiſte unterſucht, und verſchiedne Jahre in China zugebracht hat, verſichert, daß alle die Melodien, die er dort gehört, eine große Aehnlichkeit mit den alten ſchottiſchen Melodien gehabt haben. *)

Doch, ich komme wieder auf die alte Enharmonik des Olympus. Was für ein Grad des Anſehens der Stelle im Plutarch gebühre, welche die Art ihrer Erfindung betrifft, will ich nicht entſcheiden. Kein einziger andrer Schriftſteller erzählt, ſo viel ich habe finden können, dieſe Geſchichte; wenn gleich viele außer dem Ariſtoxenus, von dem Plutarch dieſe Nachricht entlehnt hat, dem Olympus die Erfindung des enharmoniſchen Klanggeſchlechts beygelegt haben. Hat es aber zwey Arten deſſelben, eine alte und eine neue, gegeben; ſo kann man ſich mit Recht wundern, daß kein einziger von den vielen Schriftſtellern, die von den Klanggeſchlechtern handeln, ein Wort hierüber geſagt hat. Indeß iſt es auch unleugbar, daß dieſer Umſtand mehr in eine hiſtoriſche, als techniſche Schrift über die Muſik gehörte; und dieß Geſpräch Plutarchs iſt die einzige hiſtoriſche Abhandlung über die Muſik, die auf unſre Zeiten gekommen

*) In ſeinen angehängten Noten ſetzt der Verfaſſer hinzu, er habe, nach dem Abdrucke dieſer Abhandlungen von Dr. Ruſſel zwölf chineſiſche Melodien erhalten, die deſſen Bruder, der verſtorbene Dr. Alexander Ruſſel, Verfaſſer der Naturgeſchichte von Aleppo, mit aus China gebracht habe, die alle das beſtätigen, was hier von dem Mangel der halben Töne in der chineſiſchen Skala, und von der großen Aehnlichkeit zwiſchen den chineſiſchen und ſchottiſchen Melodien, wegen Auslaſſung der Quarte und Septime, geſagt iſt. Alle dieſe Melodien ſind im Viervierteltakt, und mit Texten verſehen.

iſt. *g*) Jene Nachricht wird darinn freylich nicht mit ſolchen Ausdrücken gegeben, daß wir ſie bloß für die Hypotheſe eines einzigen Mannes halten dürften; ſondern vielmehr als eine alte überlieferte Meynung, die unter allen Tonkünſtlern gangbar war.

Der Lichanos aber, oder der dritte Ton von unten auf dem Tetrachord, ſcheint nicht der einzige geweſen zu ſeyn, den die alten griechiſchen Harfeniſten und Flötenſpieler in ihren Melodien gern ausließen. Plutarch bemerkt, *h*) daß ſie ſich in dem ſogenannten σπονδειακῳ, σπονδειαζοντι τροπῳ, des Gebrauchs der Tritä, oder des dritten Tons von oben auf dem Tetrachord enthielten. Dieſen pflegten ſie, im Aufſteigen, zu überhüpfen, und διαβιβαζειν το μελος, d. i. die Melodie zur Paranetä übergehn zu laſſen:



Ich muß hier nur noch bemerken, daß die Oktave, welche entſteht, wenn man die dritte Note, niederwärts, in zwey Tetrachorden ausläßt, wie die zweyte in der Enharmonik des Olympus ausgelaſſen wurde, gerade die chineſiſche Tonleiter des Abts Rouſſier *i*) giebt, und die Tonleiter des Inſtruments, das der Abt Arnaud beſitzt.

Was iſt aber nun τροπος σπονδειαζων, die ſpondäiſche Tonart oder Manier? Es ſcheint faſt, daß ſie einerley mit der ſpondäiſchen Melodie, das iſt mit der zu den Libationen geſetzten Melodie des Olympus, geweſen iſt, einer von denen, die zu Plutarchs Zeiten noch vorhanden waren; denn er ſagt: „die „Griechen brauchen ſie noch itzt bey feyerlichen Gelegenheiten.“

Plutarch redet gleichfalls von den ältern Meiſtern, welche die Nätä, den höchſten Ton eines Tetrachords, ausließen; nicht aus Unwiſſenheit, ſagt er; denn ſie brauchten ſowohl dieſen Ton, als die Tritä in ihrer Inſtrumentalmuſik; ſondern „es würde in ihrer Vokalmuſik eine Unehre für einen Tonkünſtler geweſen ſeyn, ſich der Nätä zu bedienen;“ vielleicht wegen der Unſchick-

g) Die Schrift des Ariſtoxenus, auf welche ſich Plutarch beruft, war, Herrn Burette zufolge, hiſtoriſch. Mem. de Lit. T. X. p. 309.

h) *Ibid.* p. 136.

i) S. ſein Memoire, p. 24.

lichkeit bey Anſtrengung der Stimme zur Hervorbringung einer Note, die für ihren natürlichen Umfang zu hoch war; indem Nätä die letzte und höchſte Note der Tonleiter in allen Tonarten war.

Die Verwirrung, welche durch die Veränderung der Namen, nach der allmählichen Erweiterung des Syſtems, entſtanden iſt, und die Ungewißheit, was für ein Syſtem hier im Grunde gemeynt werde, ob das Heptachord oder Oktachord, ob vereint oder getrennt, wirft unſtreitig einen dicken Nebel über dieſe ganze Nachricht in Plutarchs Dialog. Ich halte ſie aber dem ungeachtet für die allermerkwürdigſte Stelle über die alte Muſik, die ich jemals gefunden habe, weil ſie die einzige iſt, die eine Art von Beſchreibung, der alten griechiſchen Melodie an die Hand giebt. Alle die Regeln darüber beym Ariſtoxenus geben davon nicht den mindeſten Begrif. Die Nachrichten von den Klanggeſchlechtern geben uns freylich eine Idee von den Intervallen eines jeden; wir wiſſen aber mit dieſer Idee eigentlich nichts zu machen. Wenn wir aber hören, man habe gewiſſe Noten in einer diatoniſchen Skala beſtändig überſchlagen, ſo erlangen wir wirklich einigen, wenn gleich ſehr allgemeinen Begrif von der Sache.

Nichts ertheilt einer Melodie einen ſo ſtarken Charakter, oder ἦθος, wie die Griechen es nannten, als die beſtändige oder gewöhnliche Auslaſſung einzelner Noten in der Tonleiter. Geſetzt, man wüßte auch nicht aus dieſer Stelle gewiß, was für Noten überſchlagen wurden; ſo ſcheint doch die Sache, überhaupt genommen, ziemlich ausgemacht zu ſeyn, daß dieſe alten Tonkünſtler, Urheber der alten ächten griechiſchen Muſik, von welchen Plato, Ariſtoteles, und alle Schriftſteller als von Leuten reden, die es den neuern ſo ſehr zuvor thaten, ſehr gern die diatoniſche Fortſchreitung unterbrechen, διαβαζειν, oder über gewiſſe Noten in der Melodie hinweg ſchreiten mochten; und hieraus wird es höchſt wahrſcheinlich, daß die Manier der alten griechiſchen Nationalmelodien ſehr viel Aehnlichkeit mit der alten ſchottiſchen Muſik gehabt habe. Wenn ſie Melodien hatten, worinn man den Lichanos überſchlug, ſo müſſen beyde einander ſehr ähnlich geweſen ſeyn; aber auch ſelbſt die überſchlagene Tritä giebt einer Melodie gleichfalls ein ſehr ſchottiſches Anſehen: *)

*) Wenn man annimmt, daß *G* anſtatt *E* der Grundton, und Dur anſtatt Moll die Tonart ſey, ſo entſteht durch dieſe Auslaſſung gerade die ſchottiſche Tonleiter.

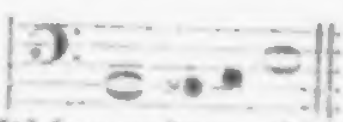
und ich glaube überhaupt, daß die Vorbeylaſſung einiger Noten in der Tonleiter, welche überſchlagne Terzen hervorbringt, auf das Ohr allemal faſt die nämliche Wirkung thun wird.

Die chineſiſche Tonleiter, man mag ſie nehmen wie man will, iſt ganz gewiß ſehr ſchottiſch. Ich will hiedurch nicht behaupten, daß die eine Nation ihre Muſik von der andern bekommen, oder daß eine von beyden ihre Melodie den Griechen zu verdanken gehabt habe, wenn ſich gleich bey allen dreyen eine ſtarke Aehnlichkeit findet. Indeß beweißt dieſe Aehnlichkeit wenigſtens, daß ſie alle weit natürlicher, und zugleich weit älter ſind, als ſie auf den erſten Anblick zu ſeyn ſcheinen. Die Chineſer haften ſehr feſt an alte Gebräuche, und ſind eben ſo große Feinde von Neuerungen, als die alten Aegypter; hiedurch wird die Idee von dem hohen Alterthum dieſer einfachen Muſik noch mehr beſtätigt. Und da man Grund hat zu glauben, daß ſie der Melodie in der alten griechiſchen Muſik ſehr gleich war; ſo iſt es nicht ſchwer, anzunehmen, daß es eine Art von Muſik ſey, die einem Volke von ſimpler Lebensart, während der Kindheit ſeiner Kultur und Künſte natürlich iſt. Bey dieſem und bey andern ſchwierigen Punkten, iſt es mein aufrichtiger Wunſch, dem Verſtande meiner Leſer zum wenigſten etwas von einer Idee anzugeben, woran er ſich halten kann; und was meinem eignen Verſtande die völligſte Ueberzeugung giebt, dabey werde ich mich ſelbſt mehrentheils beruhigen, ohne allen Glauben dadurch umzuſtoßen, daß ich einen ganzen Haufen abweichender Meynungen über einerley Sache anführe.

Ich gehe alſo weiter, und komme auf die künſtlichere und

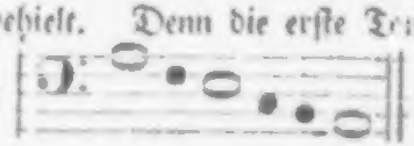
Neuere Enharmonik.

Die ſchon angeführte Nachricht von der Erfindung des Olympus ſcheint uns nicht bloß einigen Begrif von der alten griechiſchen Melodie zu geben; ſondern trägt auch, wie mirs ſcheint, mit dazu bey, die wahre Enharmonik, mit der Dieſis, etwas weniger unbegreiflich zu machen, als ſie ohne dieſe Idee von ihrem Urſprunge ſeyn würde.

Wenn wir das enharmoniſche Tetrachord  für ſich betrachten, ſo ſcheint es ganz ſeltſam und unerklärbar zu ſeyn; nicht nur wegen

des getheilten Semitons, ſondern auch wegen des Ueberſchlagens eines Ditonus, worauf die Melodie in ihrer Fortſchreitung eingeſchränkt war, nach den beyden Dieſen, aufwärts, oder vor ihnen, niederwärts. Herr Burette erklärt den Grund dieſer Regel aus der eingeſchränkten Anzahl der Saiten: „Das Tetrachord hatte nur vier Saiten, ſagt er; drey davon wurden von dem „Semiton und ſeiner Theilung eingenommen; es war alſo nothwendig zu der „obern Note des Tetrachords überzuſpringen, die ein feſtgeſetzter Ton war, und „nicht wegbleiben konnte.“ Dieß war vielleicht, aus Nothwendigkeit, der Fall während der früheſten Zeiten der griechiſchen Muſik; in der Folge aber muß dieſe Gewohnheit aus Wahl beybehalten ſeyn, und den ehrwürdigen und einmal eingeführten Melodien zu gefallen, die bey gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten gebraucht wurden, und die, viele Jahrhunderte hindurch, keine Veränderung litten. Und es iſt leicht zu begreifen, daß ſich eine Nation, die lange an die Auslaſſung gewiſſer Töne in ihren Melodien gewöhnt iſt, nicht ſo bald wieder dazu bringen läßt, ſie wieder zu brauchen. Dieß iſt auch der Fall in der ſchottiſchen Muſik, wo man keine Melodie für ächt hält, wenn nicht gewiſſe Töne darinn weggeblieben ſind.

Doch, der Grund, den Burette von der Auslaſſung gewiſſer Töne in dem chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechte angiebt, weil nämlich auf der Leyer nicht Saiten genug dazu geweſen wären, wird durch eine Stelle im Ariſtoxenus, S. 28. entkräftet, wo er die nämliche Regel für die Stimme giebt, und wo gar nicht von der Leyer die Rede iſt, indem er ausdrücklich von der natürlichen Fortſchreitung der Stimme handelt. Die Leyer und der Geſang waren wirklich wechſelsweiſe einander untergeordnet. In den früheſten Zeiten ſcheint die Leyer die Stimme regiert, und ihre Intervallen, und ihren Umfang nach der kleinen Zahl von Saiten bequemt zu haben, womit ſie bezogen war; obgleich in der Folge der Umfang der Stimme lange Zeit die Tonleiter der Inſtrumente begränzte, von welchen ſie begleitet wurde.

Die Erzählung vom Olympus giebt uns indeß einen hinlänglichen Grund an die Hand, warum man weite Intervallen in dem enharmoniſchen Klanggeſchlechte beybehielt. Denn die erſte Tonleiter deſſelben war, nach dem Plutarch, dieſe:  Und das war unſtreitig eine natürli-

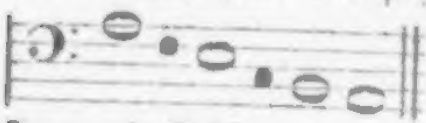
che und angenehme Melodie, obgleich von alter und ſchwermüthiger Art. Dieſer Erzählung nach, die ich gern für wahr annehme; denn

— — — — — l'uom ſuole
Dar facile credenza à quel che vuole;

wurde alſo die Dieſis anfänglich in Melodien dieſer Art, als eine gewiſſe zufällige Annehmlichkeit gebracht, ob ſie gleich in ſpätern Zeiten zu dieſem Klanggeſchlechte weſentlich gehörte. k) Selbſt zu der Zeit, als Plutarch ſein Geſpräch ſchrieb, gab es noch altmodiſche Flötenſpieler, welche die Theilung des Semitons wegließen, wenn ſie Muſik ſpielten, die man dennoch für enharmoniſch erkannte; denn ſonſt würde dieſe Anmerkung keinen Sinn haben.

Wie man dieſen Viertelton ſo behandeln konnte, daß er angenehm und gefällig wurde, bleibt noch immer ein Geheimniß; indeß iſt die Schwierigkeit, einen Semiton in zwey Hälften zu zerſpalten, oder ihn auch in noch kleinere Intervallen zu zertheilen, vielleicht nicht ſo groß, als man ſich einbildet. Wenn das von einem recht großen Sänger, oder von einem Virtuoſen auf der Geige oder Hoboe, bey einer Pauſe geſchieht, wie weit dünkt uns da nicht das Intervall zu ſeyn!

Wenn man ſo die Dieſis als eine Verzierung, oder als eine geſchmackvolle Note betrachtet; ſo wird dadurch das Klanggeſchlecht nicht nur begreiflich, ſondern auch ſpiel- und ſingbar; denn alsdann bleibt der natürliche Umriß



der alten Enharmonik noch immer in voller Wirkung aufs Gehör.

Es giebt aber noch andre Schwierigkeiten in Anſehung des Enharmoniſchen, welche dieſe Nachricht großentheils aufklärt. Plutarch ſagt ausdrücklich, S. 162. bey den alten Tonkünſtlern ſey das Enharmoniſche allein, oder faſt allein, gebräuchlich geweſen, und „ſie haben ſich um das Diatoniſche und „Chromatiſche nicht bekümmert.“ Und Ariſtoxenus ſagt eben das; ſie hatten, ſagt er, von dieſen letztern beyden gar keinen Begriff. Herr Burette

k) Der muſikaliſche Leſer muß ſich an den Urſprung von manchen Modefreyheiten und Neuerungen in der neuen Muſik erinnern, die anfänglich bloß als Verzierungen geduldet wurden, und itzt weſentliche Erforderniſſe einer guten Melodie geworden ſind.

möchte gern dieſen Vorzug des Enharmoniſchen auf Theoriſten und muſikaliſche Schriftſteller einſchränken; nichts kann aber augenſcheinlicher ſeyn, als daß es eine Zeit gegeben hat, in welcher man die Enharmonik, oder wenigſtens eine Art von Enharmonik, in der praktiſchen Muſik den andern Klanggeſchlechtern vorzog; und es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß dieß Zeitalter die erſte Epoche der Muſik in Griechenland geweſen iſt, als die Kunſt ſich unſtreitig noch in ihrem einfachſten Zuſtande befand; als die Muſik, nach allen Beſchreibungen beym Plato, Plutarch, und andern, feyerlich, majeſtätiſch, und bloß bey feyerlichen und majeſtätiſchen Gelegenheiten gebräuchlich war.

Plutarch ſagt ausdrücklich, die Alten liebten das Enharmoniſche ſo ſehr, διὰ σεμνοτητα, d. i. wegen ſeiner Feyerlichkeit. Die ganze Abſicht ſeines Dialogs geht dahin, die alten Muſiker, die wahren Ausüber des Enharmoniſchen, durch die Simplicität deſſelben zu rechtfertigen, und zu zeigen, daß ſie es nicht aus Unwiſſenheit, ſondern aus Wahl liebten.

Von dem Chromatiſchen wird, dieſer Idee zufolge, überall als von einer raffinirten und neumodiſchen Erfindung geredet. Plutarch erwähnt, S. 140. einer Menge von alten Tonkünſtlern, die ſich mit Fleiß des Chromatiſchen enthielten, weil es eine armſelige Neuerung wäre. So wird ſie auch in dem merkwürdigen Urtheilsſpruch der Spartaner wider den Timotheus beſchrieben; und in dem Abdrucke dieſes Urtheils, hinten an der Oxfordiſchen Ausgabe des Aratus, wird ſogar geſagt, „er habe ſeine Chromatik in die Stelle ihrer Enharmonik geſetzt;“ wiewohl einige Ueberſetzer dieſe Worte ausgelaſſen haben, weil ſie vielleicht nicht begreifen konnten, wie es möglich ſey, das Enharmoniſche einfachere Muſik zu nennen. Eine Stelle im Ariſtoxenus, S. 23. ſcheint eben dieſe Auslegung zu vertragen, wo er von den Neuerern ſeiner Zeit, und ihrer Stimmung des Enharmoniſchen, redet, welches damals, gleich dem Chromatiſchen, in Verfall kam, und den Grund davon angiebt, ſie wollten immer gern γλυκαινειν, d. i. ihre Muſik mehr verzuckern.

Wie verträgt ſich nun alles dieß mit der gewöhnlichen Genealogie der Klanggeſchlechter: 1. des diatoniſchen, 2. chromatiſchen, 3. enharmoniſchen? Oder mit der gewöhnlichen Meynung, daß das Enharmoniſche die letzte, und faſt ganz unausführbare Verfeinerung der Kunſt ſey?

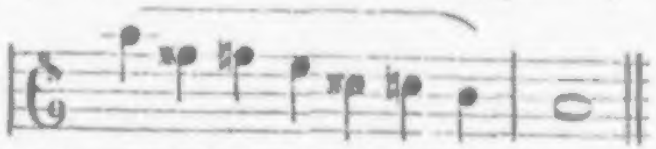
Allein, wenn der Erzählung Plutarchs zufolge, die einfache Melodie des Olympus enharmoniſch hieß, ſo läßt ſichs wenigſtens ſehr natürlich vermuthen, daß alles dieß von demjenigen Enharmoniſchen zu verſtehen ſey, welches ganz gewiß einfacher war, als das Chromatiſche, und ſelbſt einfacher, als das eigentlichſte Diatoniſche, durch vereinte Grade, indem die Quarte und Septime, die beyden Noten der Skala, welche am ſchwerſten zu intoniren ſind, in ſeinen Melodien nicht vorkamen. Die Quarte iſt ein ſo unbehülfliches Intervall, daß ſie ſich nicht nur auf Blasinſtrumenten nicht leicht ganz rein herausbringen läßt, ſondern daß auch wenige natürliche, unſtudirte Sänger, wie ich bemerkt habe, richtig darauf Ton halten können. Eben das läßt ſich von der Septime ſagen. Das Ohr verlangt, beym Herabſteigen, immer lieber die größere; und es ſcheint bloß der Sexte wegen zu geſchehen, daß man in Molltönen die kleinere nimmt. Deßwegen ſieht ſie auch Rameau bloß als eine durchgehende Note an, die nur dazu dient, einen ſanftern Uebergang zu der Sexte zu machen, und nach der man ſich eigentlich im Grundbaß gar nicht richten darf.

Dieſe Vermuthung — denn weiter geb' ich ſie für nichts aus — muß einem alſo natürlicherweiſe einfallen; ich möchte aber nicht gern mehr darauf bauen, als ſie verträgt. Alle Schriftſteller kommen darinn überein, daß das diatoniſche und chromatiſche Klanggeſchlecht früher da geweſen ſind, als das enharmoniſche; unter den Ausdrücken aber, die ſie brauchen, und unter dem, was ſie von der Natur (*Φυσις*) dabey ſagen, [1]) ſcheinen ſie die neue und ſchwere Enharmonik zu verſtehen, und mehr von dem zu reden, wovon ſie glaubten, es habe natürlicherweiſe ſo ſeyn müſſen, als von irgend einer hiſtoriſchen Gewißheit über eine Sache, die ſelbſt für den älteſten muſikaliſchen Schriftſteller, Ariſtoxenus, ſo alt und entfernt war.

Dieſe Vermuthung indeß bey Seite geſetzt, ſcheint auch die vom Plutarch ertheilte Nachricht gar ſehr zur Auflöſung dieſes Räthſels beyzutragen, weil wir daraus ſehen, daß ſelbſt nach Einführung der Dieſis, das Enharmoniſche, weil es die alte olympiſche Form der Melodie beybehielt, für angenehmer, natürlicher und einfacher, als die andern Klanggeſchlechter konnte angeſehn werden; wenigſtens, als das chromatiſche, deſſen Dieſis oder Semiton zwar an ſich leichter zu ſpielen und zu ſingen iſt, als der andre; dennoch aber,

1) S. *Ariſtoxen.* p. 19. und *Plutarch.* p. 138.

alles zuſammengenommen, unnatürlicher, zerſtreuender für das Ohr, und für den Grundbaß, an den ſich das Gehör der neuern Tonkünſtler hält, verwickelter iſt, als das Enharmoniſche, deſſen σεμνοτης, oder Feyerlichkeit, und damit verbundene Simplicität, nicht in dem getheilten Semiton gelegen haben muß, den einige Muſiker, ſelbſt zu Plutarchs Zeiten, ausließen; ſondern in der alten ſchottiſchen Lieblingsmelodie, die noch vorhanden war. Denn der darinn eingeſchlichene Viertelton wurde vermuthlich als eine zufällige Verzierung der Melodie angeſehen, die, überhaupt genommen fürs Ohr das war, was Plutarch, S. 136. τριχορδον και απλουν nennt, dreyſaitig und einfach. Wenigſtens ſcheint es weit leichter, ſich den Vortrag des Enharmoniſchen, als bloſe Melodie, möglich zu denken, als das alte Chromatiſche, wo die Harmonie zur Leitung des Gehörs zu fehlen ſcheint, und das, dem Anſehen nach, aus Dur und Moll zugleich beſteht:



Und keiner von dieſen Tönen läßt ſich wohl ſo leicht für bloße Verzierung erklären; alle ſind zur Harmonie weſentlich nothwendig, und laſſen keinen natürlichen Umriß von Melodie zurück, woran ſich das Ohr halten könnte, wie das enharmoniſche Klanggeſchlecht thut. *)

*) Die künſtliche und ſchwerere Harmonik ſcheint ſich bald nach Alexanders des Großen Zeiten verloren zu haben. Damaſcenus ſagt, in ſeinem Leben Iſidors, unter der Regierung des Kaiſers Athemius, ungefähr 470 Jahre nach Chriſti Geburt habe ſich der Philoſoph Aſklepiodot, ein gelehrter und geſchickter Muſiker, wegen des ehemaligen großen Ruhms der Enharmonik, Mühe gegeben, ſie wieder herzuſtellen, nachdem er aber viel Zeit, Mühe und Fleiß auf den Kanon verwandt, und eine einzige Saite durch bewegliche Stege in 220 Theile getheilt hatte, ſah er ſich doch genöthigt, ſeine Unternehmung wieder aufzugeben.

Dritter Abſchnitt.

Von den Tonarten.

Modus [a]) hieß in der griechiſchen Muſik eben das, was es in der neuern Tonart heißt. Und Bryennius [b]) ſagt mit ausdrücklichen Worten, die Töne oder Modi wären von einander bloß darinn verſchieden, daß einige in dem Umfange der Stimme oder des Inſtruments, höher, und andre tiefer lägen; und das heißt nichts weiter, als daß die Tonarten von einander bloß durch die Transpoſition verſchieden ſind.

Ariſtoxenus ließ nur dreyzehn Tonarten gelten, obgleich die folgenden Muſiker ihrer funfzehn annahmen; und dieß iſt die Anzahl, wovon uns Alypius ein Diagram in allen drey Klanggeſchlechtern geliefert hat.

Dieſe Tonarten werden von jedem muſikaliſchen Schriftſteller vor dem Ptolemäus immer um einen halben Ton von einander entfernt geſetzt. Und da man durchgehends darüber einig iſt, daß die ſogenannte hypodoriſche Tonart ihren Proslambanomenos, oder tiefſten Ton, an der Stelle der neuern Tonleiter hatte, die auf der erſten Baßlinie *A* heißt; ſo wird folgende Tafel dem muſikaliſchen Leſer einen Begrif von der verhältnißmäßigen Lage der übrigen Töne geben:

a) Die griechiſchen Wörter τονος und τροπος, ſind ſynonimiſch, und bezeichnen alle das, was wir Tonart nennen.

b) p. 491. edit. *Wallis.*

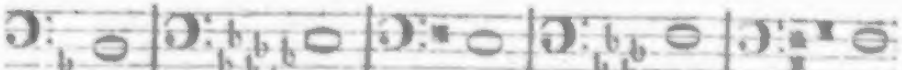
Tabelle der Tonarten.

Proslamb.

Tiefe Tonarten:

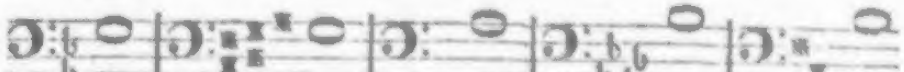
Hypodoriſche, oder lokriſche.	Hypojaſtiſche, Hypojoniſche, oder tiefe Hyperphrygiſche.	Hypophrygiſche.	Hypoäoliſche, oder tiefe Hypolydiſche.	Hypolydiſche.

Mittl. u. urſprüngliche:



Doriſche.	Joniſche, oder jaſtiſche.	Phrygiſche.	Aeoliſche.	Lydiſche.

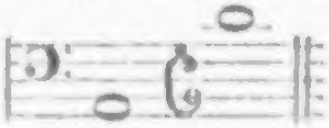
Hohe:



Hyperdoriſche, oder mixolydiſche.	Hyperjaſtiſche, oder hyperjoniſche.	Hyperphrygiſche, oder hypermixolydiſche.	Hyperäoliſche.	Hyperlydiſche.

Ariſtoxenus hatte Recht, die beyden letzten Tonarten nicht anzunehmen, weil ſie bloße Oktaven der zweyten und dritten ſind, ſo wie es die dreyzehnte von der erſten iſt.

Da man einer jeden von dieſen Tonarten eine Tonleiter von zwey Oktaven einräumte, ſo gieng der ganze Umfang und Inbegrif der funfzehn vom Proslambanomenos in der hypodoriſchen Tonart, bis zu Nätä Hyperboläon in der hyperlydiſchen; drey Oktaven und einen Ton, von unſerm *A* im Baß bis zu h

im Diskant: 

So, wie die Tonarten in C und A dur von allen übrigen Tonarten der neuern Muſik eine Vorſtellung geben; ſo werden auch die oben angeführten Tonleitern, die dort Beyſpiele der Klanggeſchlechter abgaben, die Intervallen der hypodoriſchen Tonart zeigen, und als Vorbilder aller übrigen Tonarten dienen können, die in der Muſik der alten Griechen üblich waren.

Plinius ſagt uns, die drey erſten und urſprünglichen Tonarten wären die phrygiſche, doriſche und lydiſche geweſen. Sie hießen ſo von den verſchiednen Ländern, wo ſie erfunden, und vorzüglich im Gebrauch waren; wiewohl Heraklides von Pontus behauptet, die äoliſche, doriſche und ioniſche wären unter den erſten Bewohnern Griechenlandes am frühſten und häufigſten gebraucht worden. Dem ſey, wie ihm wolle, ſo iſt allemal wahrſcheinlich, daß die fünf von dieſen beyden Schriftſtellern angeführten Tonarten lange vor den übrigen gewöhnlich geweſen ſind, welche letztern in der Folge, als ſich die muſikaliſche Tonleiter durch neue Verbeſſerungen und neue Inſtrumente erweiterte, über und unter jene geſetzt, und durch die Vorwörter ὑπο und ὑπερ, unter und über, unterſchieden wurden.

Beym Ariſtides Quintilian kommt, S. 23. eine Stelle vor, die eine gewiſſe Art von Zuſammenhang oder Verwandſchaft zwiſchen den fünf urſprünglichen Tonarten, und denen unter und über ſie, anzudeuten ſcheint. Nachdem er die fünf Tonarten genannt hat, ſagt er: „Hiedurch hat jede Tonart „βαρυτητα, και μεσοτητα, και ὀξυτητα, ihre Tiefe, ihre Mitte, und „ihre Höhe.“

Hieraus ſcheint zu folgen, daß z. E. die drey Tonarten, die doriſche, hypodoriſche, und hyperdoriſche, gewiſſermaßen als eine einzige angeſehen wurden; und es ſcheint, daß die beyden Tonarten, welche zu jeder der fünf mittlern gehörten, eine Quarte höher und eine Quarte tiefer, als nothwendiges Zubehör angeſehen wurden, ohne welches ſie nicht vollſtändig waren.

Wenn wir dieſer Idee weiter nachgehen, und die fünf älteſten und urſprünglichen Tonarten zwiſchen die tiefern und höhern Tonarten von einerley Namen in die Mitte ſtellen, ſo werden ſie faſt ſo ausſehen, wie unſre mit einander verwandte Tonarten der neuen Muſik.

Untere Quarte.	Hauptnote.	Obere Quarte.
Hypodoriſche,	Doriſche,	Hyperdoriſche,
Hypoiaſtiſche,	Jaſtiſche,	Hyperiaſtiſche,
Hypophrygiſche,	Phrygiſche,	Hyperphrygiſche oder Hyponixolydiſche,
Hypoäoliſche,	Aeoliſche,	Hyperäoliſche,
Hypolydiſche.	Lydiſche.	Hyperlydiſche.

Dieſe ſtimmen mit folgenden itzt gebräuchlichen Tonarten überein:

A,	D,	G,
Bb,	Eb,	Ab,
B,	E,	A,
C,	F,	Bb,
C#.	F#.	B.

und ſind im Grunde mit unſrer Quinte über, und der Quinte unter dem Grundton einerley. Waren die Ohren der Griechen von den unſrigen nicht ganz verſchieden, ſo müßen dieß auch wirklich die erſten und natürlichſten Modulationen geweſen ſeyn.

Es iſt merkwürdig, daß Alypius, obgleich die Tonarten in ſeinen Diagrammen bloß um einen halben Ton von einander entfernt ſind, ſie dennoch, wenn er von einer jeden die Notenbezeichnung liefert, in allen Klanggeſchlechtern in folgende Ordnung ſtellt:

Lydiſche,	Hypolydiſche,	Hyperlydiſche,
Aeoliſche,	Hypoäoliſche,	Hyperäoliſche,
Phrygiſche,	Hypophrygiſche,	Hyperphrygiſche,
Jaſtiſche,	Hypoiaſtiſche,	Hyperiaſtiſche,
Doriſche.	Hypodoriſche.	Hyperdoriſche.

Sehr merkwürdig iſt es auch, daß alle die alten Tonarten Molltöne waren, welches ihrer Melodie überhaupt einen ſehr melancholiſchen Anſtrich gegeben haben muß; und ſo ſonderbar man es auch finden wird, ſo iſt es doch ſo gewiß, als irgend ein Umſtand der alten Muſik nur ſeyn kann, daß man an keinen

Durton in irgend einer von den alten Abhandlungen oder Syſtemen gedacht hat, die auf uns gekommen ſind.

Es kann indeß eine Nation, durch lange Gewohnheit für die Durtöne, und eine andre für Molltöne vorzüglich eingenommen ſeyn; eben wie für gewiße Ueberſchläge in ihrer Melodie, wie die Schotten; und für eine gewiſſe Taktart, wie die Pohlen.

Es iſt hier der Ort nicht, über dieſe Sache zu vernünfteln; wenn wir ſie aber als ausgemacht annehmen, ſo werden dadurch die Verhältniße der Töne gegen einander, durch Quarten, um ſo viel natürlicher. Denn Tartini's Anmerkung ſcheint richtig zu ſeyn, daß die Veränderung in die Quarte eines Molltons weit angenehmer iſt, als in die Quarte eines Durtons. Auch konnten die Alten nicht wohl eine andre Verändrung haben, die der Regel ihrer Modulation gemäß geweſen wäre, nach welcher der Uebergang allemal durch zuſammenſtimmende Intervalle geſchehen mußte. Da nun die Oktave keine Veränderung hervorbringt, ſo bleibt nichts weiter übrig, als die Quarte oder Quinte, oben oder unten; denn die Terz war, ihrer Theorie nach, ein diſſonirendes Intervall.

Es bleibt indeß allemal angenehm, wenn man ſieht, daß die griechiſchen Regeln der Modulation, und ihrer Veränderung, κατα τοπον, mit den unſrigen ſo genau übereinſtimmen. Wenn Ptolemäus c) anräth, diejenigen Tonarten zuerſt zu wählen, die conſonirende Entfernungen von einander haben, und uns ſagt, der Uebergang von einem Tone zu dem andern, der ihm am nächſten iſt, ſey unangenehm; ſo ſtimmt das ſehr wohl mit unſrer neuern theoretiſchen und praktiſchen Muſik, und mit Rameau's Regel, wegen einer verhältnißmäßigen Folge der Saiten überein. Beym Euklid kömmt überdieß eine Stelle vor, die noch weniger zweydeutig iſt. Er ſagt, S. 21. wo er von der Modulation redet: „Man macht einige Uebergänge durch conſonirende, andre „durch diſſonirende Intervalle; und von dieſen ſind einige mehr, andre weni„ger melodiſch. Die meiſte Melodie haben diejenigen, welche die meiſte Ver„wandſchaft, und wo beyde Tonarten viel mit einander gemein haben; diejenigen hingegen ſind am wenigſten melodiſch, die weniger mit einander zu thun „haben.“ Er erklärt hernach, worinn dieſe Gemeinſchaft beſtehe; der Text

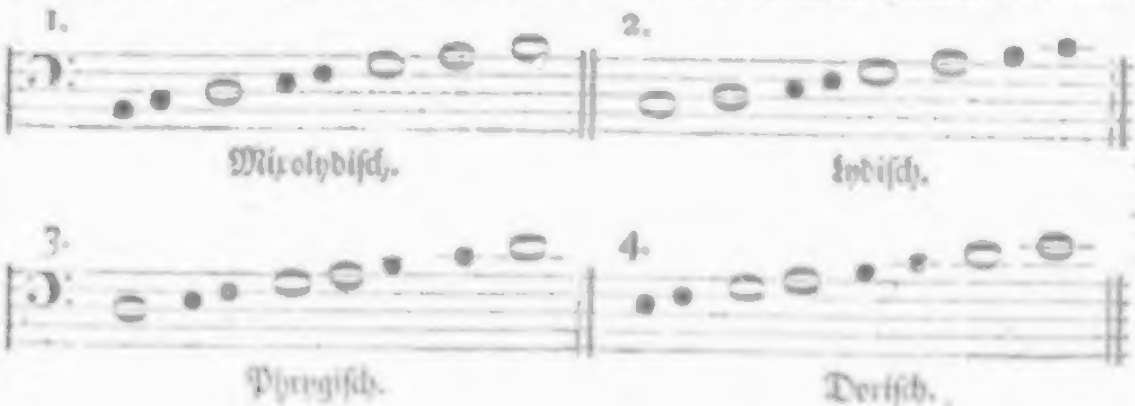
c) p. 131, Cap. IX. l. II.

ist dunkel; ich glaube aber doch, daß sich ein Verstand herausbringen läßt, den Meibom sowohl in der Uebersetzung als Auslegung dieser Stelle verfehlt hat.

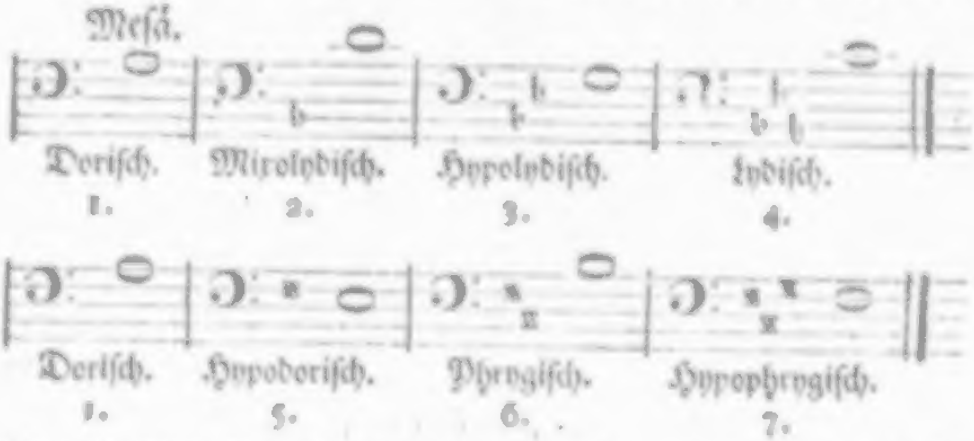
Alle musikalischen Schriftsteller, bis auf die Zeit des Ptolemäus, sahen die Quarte als die erste zusammenstimmende Note an; und da sie alle die funfzehn Tonarten in Tetrachorde vertheilten, richteten sie die Tonleiter, in allen Klanggeschlechtern, nach diesem Intervall ein. Ptolemäus aber that, ungefähr im Jahre 130 nach Christi Geburt, und 450 Jahre nach der Zeit, worinn Aristoxenus lebte, den Vorschlag zu einer neuen Lehrart und Verbesserung in dem alten musikalischen System. Die funfzehn Tonarten führte er auf sieben zurück, und machte das Diapason, oder die Oktave, zur Richtschnur seiner Tonleitern; ob er gleich die Tetrachorde deswegen nicht aufgab. Denn er ordnete die Klanggeschlechter nach diesen Intervallen auf eben die Art, wie seine Vorgänger; nur schränkte er die Tonarten, bey seiner Reduktion derselben, in die Gränzen der Oktave ein, und machte ihre Anzahl den Gattungen des Diapason gleich. Und wiewohl er die alten Namen der derischen, hyperderischen, lydischen, hypolydischen, phrygischen, hypophrygischen, und myxolydischen Tonart beybehielt, so veränderte er doch gänzlich ihre Stellen in dem System.

Lemma Rossi, Bontempi, und die meisten Schriftsteller, welche der Tonarten des Ptolemäus Erwähnung thun, sind der Meynung, daß sie bloß in verschiednen Oktavengattungen, in einerley Tonart, bestanden haben. d) Allein, Dr. Wallis, der die Harmonik des Ptolemäus ins lateinische übersetzt, und seine Tonarten in neuere Noten gebracht hat, läßt sie alle aus Verse-

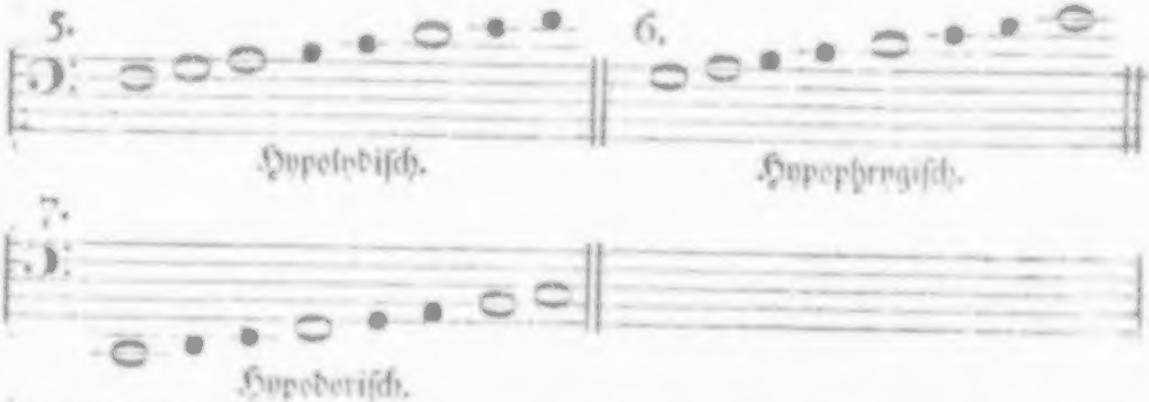
d) Euklid, und Gaudentius nach ihm, haben sieben Oktavengattungen in Einer Tonart geliefert, die sie aber nach den Namen von sieben wirklichen Tonarten benennen:



hungen der doriſchen Tonart beſtehen, die Ptolemäus die erſte nennt, und die Dr. Wallis in A moll geſchrieben, und an die Stelle der Tonleiter geſetzt hat, wo, unter den funfzehn Tonarten, die hypodoriſche zu ſtehen pflegte:



Bacchius der ältere ſetzt zwey von dieſen Tonarten, die hypolydiſche und die lydiſche, einen halben Ton höher, als Dr. Wallis, der ſich in ihren eigentlichen Stellen geirrt zu haben ſcheint. Die mixolydiſche macht er zur höchſten von allen; hernach ſetzt er die lydiſche einen halben Ton tiefer, die phrygiſche einen Ton unter der lydiſchen, die doriſche einen Ton tiefer als die phrygiſche, die hypolydiſche einen halben Ton unter der doriſchen, die hypophrygiſche einen Ton tiefer, und die hypodoriſche, die niedrigſte von allen, eine Note unter der hypophrygiſchen. *)



Meibom hat, in ſeinen Anmerkungen zum Euklid, p. 59. dieſe Tonarten in Buchſtaben geliefert.

*) Introd. Artis Muſic. edit. Meibom. p. 17.

Bey der Vertheilung des Ptolemäus ſcheint ſeine Abſicht geweſen zu ſeyn, eine leichtere und mehr in die Augen fallende Verbindung und Verwandſchaft unter den Tonarten feſtzuſetzen, als man bisher dabey beobachtet hatte. Denn wenn gleich die über und unter den fünf Hauptgattungen geſtellten Tonarten urſprünglich als ihr Zubehör mögen angeſehen ſeyn; ſo hatte man doch, bey der Menge und willkührlichen Stellung der Tonarten, bloß um einen halben Ton über einander, auf ihre genaue Verwandſchaft und Verbindung nicht genug Acht gehabt. Er begriff daher alle ſieben Tonarten in den Umfang einer Oktave, und „machte, wie Dr. Wallis ſagt, die doriſche zum Mittelpunkt; nach ihr ſetzte er die mixolydiſche, eine Quarte über die doriſche; die hypolydiſche eine Quinte über die mixolydiſche; und die lydiſche eine Quarte höher als die hypolydiſche. Hernach fieng er wieder bey der doriſchen an, ſtellte die hypodoriſche eine Quarte tiefer, die phrygiſche eine Quinte über die hypodoriſche, und die hypophrygiſche eine Quarte unter dieſer.“ *f*) Wenn nun jede von dieſen Tonarten ſieben Gattungen von Diapaſon oder Oktave hervorbrachte, ſo betrugen die ſieben Tonarten des Ptolemäus ſiebenmal ſieben, oder neun und vierzig Oktavengattungen, die freylich nicht alle von verſchiedner Art, aber doch von verſchiedner Höhe auf der Tonleiter waren. Einer jeden von dieſen Tonarten gab er den Umfang eines Disdiapaſon, oder einer doppelten Oktave: wie in den alten Tonarten gebräuchlich war; nur mit dem Unterſchiede, daß der erſte und charakteriſtiſche Ton in den funfzehn Tonarten Proslambanomenos war; in denen des Ptolemäus hingegen iſt Meſä die Grundnote, und der Mittelpunkt der Tonleiter, die eine Oktave hinauf, und eine Oktave hinunter geht, von dieſem Grundtone angerechnet.

Dieß war die gewöhnliche Meynung von den Tonarten des Ptolemäus, bis Sir Franz Haſkins Eyles Stiles eine ſinnreiche Hypotheſe darüber äuſſerte, die im Jahre 1759 der königlichen Societät vorgeleſen, und hernach in den philoſophiſchen Transaktionen, B. LI. Th. II. fürs Jahr 1760, gedruckt

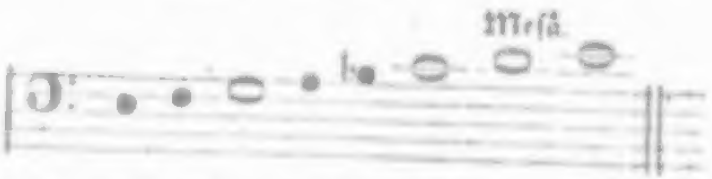
f) Dieſe zirkelförmige Ordnung der Tonarten iſt aber nicht die Ordnung des Ptolemäus; denn in ſeinem zehnten Buche, Kap. II. das die Ueberſchrift hat: Wie die Entfernungen der Tonarten von einander genau einzurichten ſind, beſteht ſeine Methode darinn, daß er ſie bey Quarten und Quinten auf die einzige richtige und gründliche Art nimmt, wie ſie, der neuern Modulation zufolge, genommen werden können, und mit der mixolydiſchen anfängt: *D*, *A*, *E*, *B*, *F* ♯, *C* ♯, *G* ♯.

wurde, unter der Aufſchrift: Erläuterung der Tonarten in der alten griechiſchen Muſik. Sir Franz ſucht in ſeiner Abhandlung darzuthun, daß die Alten eine doppelte Lehre von den Tonarten gehabt haben, eine harmoniſche, und eine muſikaliſche. Unter der harmoniſchen verſteht er die natürlichen Töne auf der Tonleiter des großen oder allgemeinen Syſtems; und unter der muſikaliſchen begreift er die Melodie, oder die Veränderungen nach den verſchiednen Tonfolgen oder Oktavengattungen. *)

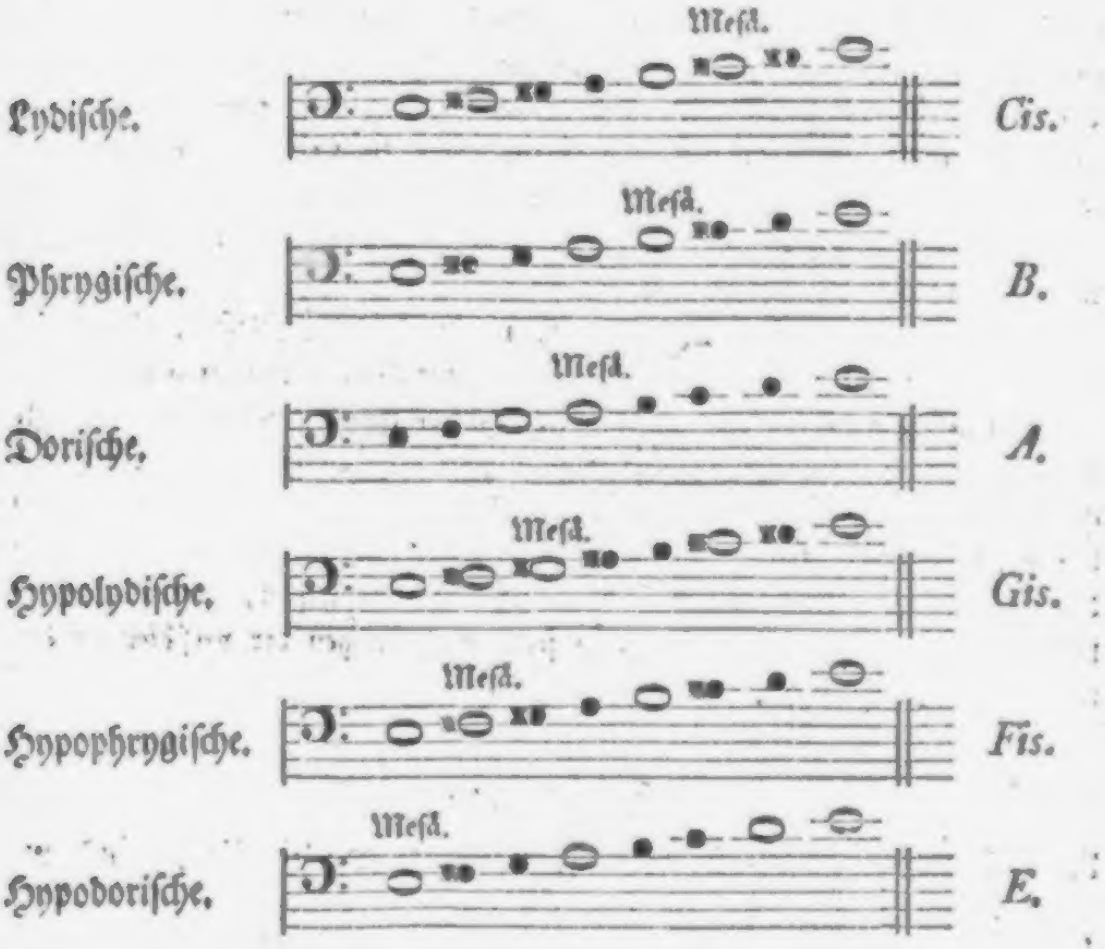
Er erklärt dieß in einem Diagram, macht Hypatá Meſon, oder unſer *E* im Baß, zur Grundnote, und macht alle ſeine Veränderungen zwiſchen dieſem Ton und ſeiner Oktave, Nátá Diezeugmenon, den er deswegen vor allen übrigen wählt, weil er der einzige Gränzton iſt, in deſſen Schranken die eigentlichen Arten aller ſieben Gattungen gegeben werden können, ohne die Stelle der Meſá, oder der charakteriſtiſchen Note zu ändern, welches die harmoniſche Lehre ſtören und verletzen würde. Und dieß iſt das Diapaſon, welches Ptolemäus (Kap. 2. B. II.) dazu wählte, ſeine Abtheilungen der verſchiednen Arten auseinander zu ſetzen.

Diagram

der Oktavengattungen in den ſieben Tonarten, die Ptolemäus annimmt, nach den Grundſätzen des Sir Franz Haſkins Eyles Stiles:



*) Oder deutlicher ſo: Nach der harmoniſchen Lehre, waren die Tonarten alle, eine und dieſelbe Reihe von Intervallen, dergleichen das allgemeine Syſtem enthält, nur bloß an verſchiednen Stellen der Saite oder des Inſtruments; nach der muſikaliſchen, beſtanden ſie in ſo viel verſchiednen Anordnungen der Intervalle, oder Oktavengattungen. Sir Franz ſah die harmoniſche Lehre bloß wie einen Stimmſchlüſſel an, um deſto leichter die verſchiednen Gattungen von Oktaven zwiſchen den feſtgeſetzten Tönen hervorzubringen. Seine eigne Hypotheſe iſt allzu verwickelt und zu wenig faßlich, um hier erörtert zu werden. Ich muß daher den Leſer auf die Abhandlung ſelbſt verweiſen.



Sir Franz führt Stellen aus den alten griechiſchen Schriftſtellern zur Beſtätigung ſeiner Meynung an, wovon einige ſie freylich ſehr begünſtigen; wenigſtens ſieht man daraus, daß man bey einigen Gelegenheiten einen Unterſchied machte, in Anſehung der Intervalle des natürlichen oder großen Syſtems. Dieſen Unterſchied, glaubt er, werde durch das Wort μεταβολη, Verwandlung, ausgedrückt. g)

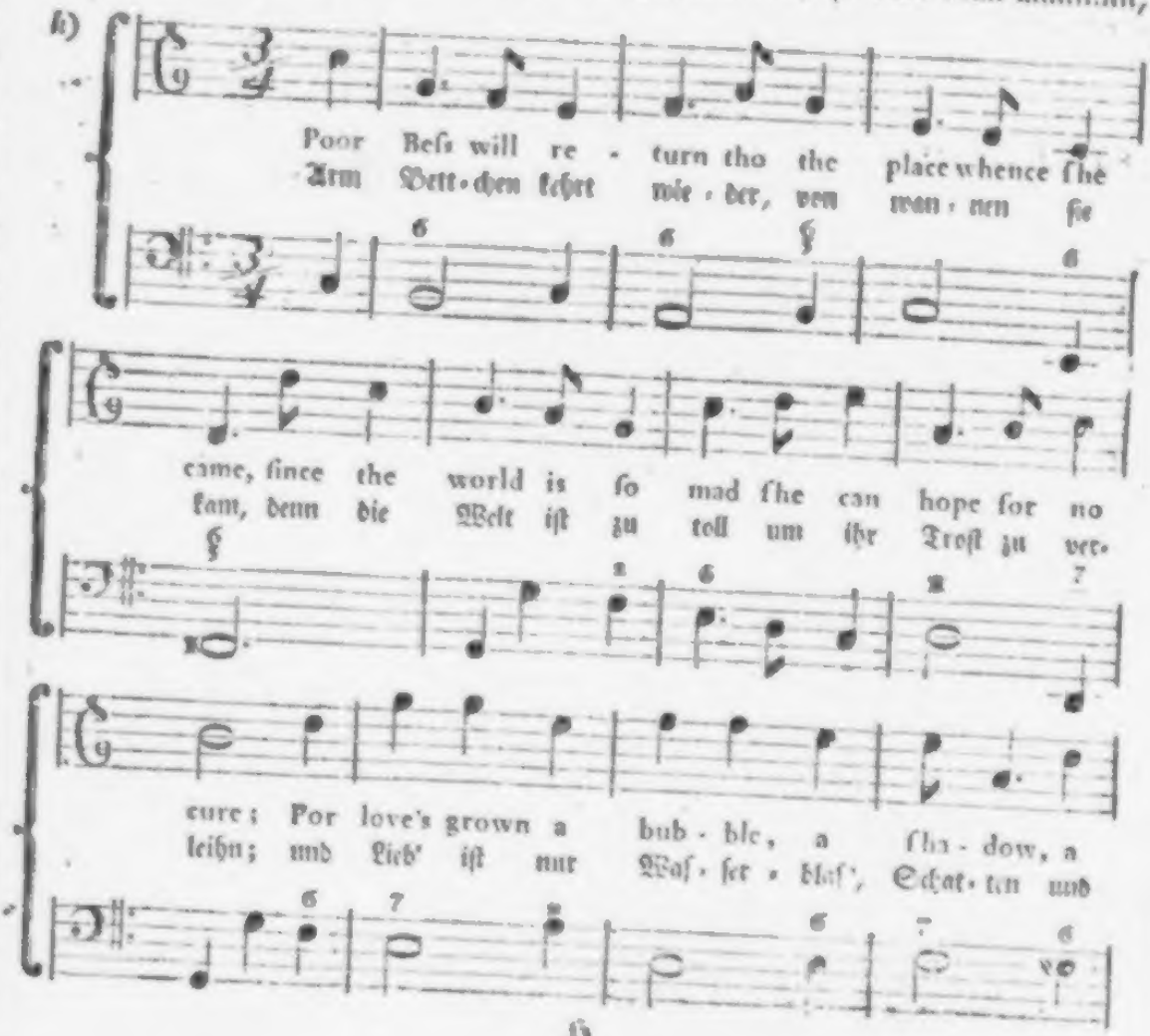
Er behauptet ſehr richtig, daß keine Verſetzung der nämlichen Melodie in eine höhere oder tiefere Tonart ſolch eine ſtarke Wirkung thun kann, als eine Veränderung in der Modulation, oder in der Folge von Intervallen; und bemerkt, daß die neuere Muſik nur zwey beträchtliche Veränderungen in der näm-

g) S. Abſchn. *IV.*

lichen Tonart hat, nämlich aus Dur in Moll, und aus Moll in Dur. Die erste dieser Veränderungen scheint vorzüglich zu pathetischen Eindrücken geschickt zu seyn. Hier führt er als ein Beyspiel Purcel's glückliche Veränderung der Modulation an, die in seiner *Mad Bess*, bey den Worten: „*Cold and hungry „am I grown*“ vorkommt. *k*)

Sir Franz legt der musikalischen Lehre ein gröfseres Alterthum bey, als der harmonischen, und schreibt die Wirkungen der Tonarten in den frühsten Zeiten jener erstern zu. „Wir finden,“ sagt er, „beym Plutarch, Plinius, und „andern Schriftstellern, daß die Erfindung besondrer Tonarten einzelnen Tonkünstlern beygelegt wird. Dieß läßt sich erklären, so bald man annimmt,

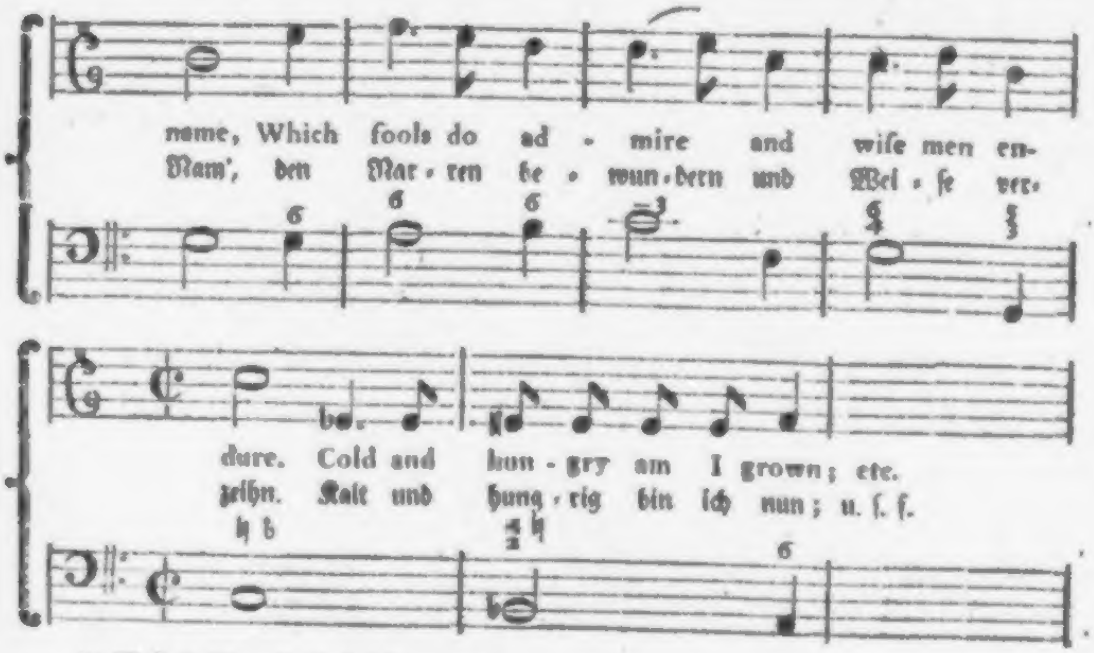
k)



„daß die Tonarten ſo viel verſchiedne Oktavengattungen geweſen ſind; weil groſſe „Kunſt und Geſchicklichkeit dazu gehört, angenehme Melodien anzubringen, „wozu das Ohr noch nicht gewöhnt geweſen iſt. Einerley Melodie aber in ver„ſchiedner Höhe zu nehmen, iſt eine Abwechſelung, um derentwillen man „ſchwerlich den Namen ihres Erfinders ſo ſorgfältig auf die Nachwelt würde „gebracht haben.“ i)

Meibom war indeß gewiß der Meynung, daß die Verſchiedenheit der Tonarten, welche alle Wirkungen derſelben hervorbrachte, bloß in der Stimmung, oder in der Höhe und Tiefe des ganzen Syſtems, beſtanden habe. Und Dr. Wallis ſah von dieſer Lehre noch weit weniger ein, als Meibom; „ob er „gleich,“ wie Sir Franz ſagt, „die Oktavengattungen, ſo fern ſie zwiſchen Hy„patá Meſon und Nátá Diezeugmenon liegen erklärte; er ſieht aber dieſe „Erklärung als ſeinem Schriftſteller beſonders eigen an, und zieht keine Folge„rung daraus.“

Die gröſſere Gewißheit von der Figur der Erde, durch Ausmeſſung eines Grades am Pol und unter der Linie, veranlaßte eine neue Geographie. Eben



i) Philoſ. Tranſ. Vol. LI. p. 755.

ſo wird auch die Hypotheſe, des Ritters Franz Eyles Stiles alle vorigen Theorien und Muthmaſſungen über die muſikaliſchen Tonarten hinter ſich zurück laſſen, und diejenigen, welche er von der Wahrheit ſeiner Meynung überzeugt, und die ſich vorher zu der überall angenommenen Meynung hierüber bekannt hatten, wird dieſe Hypotheſe nun nöthigen, ihre Irrthümer und Unwiſſenheit zu geſtehen, und das Studium der alten Muſik aufs neue wieder anzufangen.

Es iſt indeß nicht ausgemacht, daß die Lehrſätze des Ptolemäus ſogleich von allen Tonkünſtlern ſeiner Zeit angenommen ſind. k) Geſchah dieß, ſo müßten ihre Köpfe weit biegſamer ſeyn, als die Köpfe unſrer neuern Muſikgelehrten. Denn, hätten die beliebteſten Komponiſten neuerer Zeit, hätten Alexander Scarlatti, zum Beyſpiel, in Italien, Sebaſtian Bach in Deutſchland, oder Händel in England, ihren Zeitgenoſſen eine ſo große Veränderung in dem eingeführten muſikaliſchen Syſtem vorgeſchlagen; ſo läßt ſichs kaum glauben, daß man es ſogleich angenommen, und durchgängig eingeführt hätte. *)

Wir wiſſen freylich nicht, was die Reformation, welche Ptolemäus vorhatte, bey ſeinen Lebzeiten ausgerichtet hat; eine Reformation, die im Grunde wohl etwas kalviniſches an ſich hatte, eine große Begierde, alles zu zerreißen! l) Und doch iſt es ſehr ſonderbar, daß alle noch übrige Spuren davon in den Tonarten der römiſchen Kirche anzutreffen ſind, die lange nachher eingeführt wurden, aber mit den Tonarten des Ptolemäus auch weiter keine Aehnlichkeit haben, als bloß in ihrer Anzahl und Benennung. Die ptolemäiſchen Tonarten ſind offenbar Verſetzungen der Tonleiter in verſchiedne Grundtöne; die in der Kirchenmuſik ſind bloß verſchiedne Oktavengattungen, in einer und derſelben Tonart.

Ueberhaupt war die Muſik, welche die beſten klaſſiſchen Schriftſteller ſo ſehr rühmen, und von der ich am öfterſten Anlaß haben werde in meiner muſikaliſchen Geſchichte zu reden, weit älter, als aus der Zeit des Ptolemäus, der

k) Der ältre Bacchius, ein muſikaliſcher Schriftſteller aus den Zeiten des Ptolemäus, iſt der einzige griechiſche Skribent, der nur ſieben Tonarten zählt.

*) Marcianus Kapella, der 300 Jahre nach dem Ptolemäus lebte, und Caſſiodor, ein noch jüngrer Schriftſteller, ſagen, es gebe funfzehn Tonarten; ein Beweis, daß ſeine Reformation nicht überall Eingang gefunden hatte.

l) S. Mährchen von der Tonne, Abſchn. VI.

erst später lebte, als Künste und Wissenschaften, vornehmlich in Aegypten und Griechenland, schon sehr in Verfall gerathen waren.

Es ist daher für die Geschichte und Kenntniß der alten Musik, in ihrer besten Periode, von keiner großen Erheblichkeit, ob dieser Umstand in Ansehung der Oktavengattungen, welchen Sir Franz Haskins Eyles Stiles behauptet, völlig ausgemacht sey, oder nicht. Denn, hat es damit seine Richtigkeit, so sieht man nicht wohl ein, was für besondre und erstaunliche Wirkungen durch eine plötzliche Veränderung der Tonart haben entstehen können, da die neue Musik nicht im Stande ist, dergleichen durch eine ähnliche plötzliche Veränderung der Tonart hervorzubringen.

Man hat aber den Tonarten in der alten Musik so wunderthätige Wirkungen beygelegt, daß man allerdings gestehen muß, es sey nichts so schwer, als sich einzubilden, daß dieselben durch eine bloße Versetzung der Tonleiter in einen andern Umfang der Töne haben entstehen können, wobey die Intervallen die nämlichen blieben, oder auch selbst vermittelst der Modulation. Es muß noch andre charakteristische und stark bezeichnete Unterschiede gegeben haben; z. B. die Gattung der Poesie, die in Musik gesetzt war; der Rythmus oder die Taktart; oder die Natur gewisser Melodien, die von einzelnen Nationen erfunden und eingeführt waren. Von diesem letzten Umstande waren auch die Benennungen der vornehmsten Tonarten hergenommen, als, der dorischen, phrygischen, lydischen, ionischen und äolischen; und vielleicht gab es ursprünglich etwas vorzüglich charakteristisches in den Melodien sowohl, als in den Dialekten dieser Länder.

In der neuern Musik ist eine Veränderung der Tonart, ohne Veränderung des Zeitmaaßes nicht hinreichend, die Seele sehr zu heben oder niederzuschlagen; der Takt muß dabey gleichfalls das seinige thun; und bloße Modulationen, wenn sie gleich auch ihre Wirkung thut, kann sich doch solcher Eindrücke nicht rühmen, wie die sind, welche durch einen Uebergang aus der sanften lydischen, oder feyerlichen dorischen, zur wilden phrygischen Tonart sollen hervorgebracht seyn. Ich vermuthe daher eher, daß man zur Zeit musikalischer Verfeinerung bey den Alten, als die charakteristischen Merkmale der Nationalmusik sich ziemlich verloren hatten, jene Namen der musikalischen Tonarten fast eben so gebraucht habe, wie wir unsre Kunstwörter: *grazioso*, *grave*, *allegro*, *con furia*; und

daß man in der lyriſchen Poeſie beſondre Arten des Sylbenmaßes und Versbaues für jede Tonart gehabt habe. m) War dieß der Fall, ſo könnten wir leicht annehmen, daß eine Veränderung der Tonart zugleich auch Veränderung der Schreibart und Versart geweſen ſey. n) Dieſer Gedanke ſcheint ſehr natürlich; und doch iſt er noch keinem von den Schriftſtellern in Sinn gekommen, die über dieſe Materie geſchrieben, und ſo gern wunderthätige Kräfte den griechiſchen Tonarten beygelegt haben, außer einem einzigen, dem Teodato Oſio, der, in einer ſehr ſcharfſinnigen kleinen Abhandlung, die zu Mayland, 1637. gedruckt, und *l'Armonia del nudo parlare* überſchrieben iſt, ungefähr die nämliche Idee hat, die er aber nur beyläufig, mit einem vielleicht, *per aventura*, berührt. Er ſagt nämlich von der mixolydiſchen Tonart: „Ich habe oft gedacht, daß ſie „Aehnlichkeit mit dem Trochäus gehabt haben mag, ſo wie die phrygiſche mit „dem Anapäſt, die hypophrygiſche mit dem Jamben, die hypoderiſche mit „dem Daktyl, und wie die doriſche Feyerlichkeit vielleicht durch den ſchwerfälligen Spondäen ausgedruckt wurde.“ o)

Die Alten reden auch wirklich eben ſo oft von dem phrygiſchen und lydiſchen Zeitmaaß, als von den Tonarten. Wenn Heraklid von Pontus beym Athenäus (B. XIV, S. 614.) die von ihm ſogenannten älteſten Tonarten beſchreibt, ſo ſagt er: „Die doriſche iſt feyerlich und prächtig, weder zu zerſtreut und munter, noch zu mannichfaltig; ſondern ernſt und fortreiſſend. Die äoliſche iſt groß und pomphaft, obgleich zuweilen beſänftigend; denn ſie wird zur Bändigung der Pferde und beym Empfang der Gäſte gebraucht; und hat et-

m) Alle die eingebildeten und geprieſenen Eigenſchaften der Tonarten müſſen vor der Zeit des Ptolemäus ſchon nicht mehr in Anſchlag gebracht ſeyn, weil er nicht nur ihre Anzahl von funfzehn auf ſieben einſchränkte, ſondern auch denen, die er beybehielt, eine andre Stelle gab. Und Bryennius, lange nach ihm, nimmt ihrer acht an; aber alle an ganz andern Stellen der Tonleiter, als die beym Ptolemäus, wenn gleich die Namen ſeiner ſieben Tonarten beybehalten ſind.

n) Morley, und alle alte Schriftſteller über die neuere Muſik, vor Einführung der Taktſtriche, verſtanden unter ihren *Modis* nichts weiter, als Bezeichnungen und Angaben des Zeitmaßes oder Tempo's.

o) Onde il color misso-lidio si farà simigliante al piede Troheo; così come avviene l'Anapesto consarsi col frigio, e forse con l'ipofrigio il Giambo; nè con il subdorio si consarà il Dattilo, ed alla gravità del Dorio la tardanza dello Spondeo sarà conveniente. P. 154. Ein Notenſyſtem dieſer Füße ſehe man unten. Abſchn. IV.

was einfaches und treuherziges an ſich, das ſich zur Freude, Liebe, und zum Wohlleben ſchickt. Die alte ioniſche Tonart endlich, iſt weder ſchimmernd noch weichlich, ſondern rauh und finſter, wiewohl mit einem gewiſſen Grade von Erhabenheit, Stärke und Nachdruck. In den gegenwärtigen Zeiten aber, fährt er fort, da die Sittenverderbniß alles umgekehrt hat, ſind die wahren, urſprünglichen und eigenthümlichen Eigenſchaften einer jeden Tonart verloren gegangen.“ p)

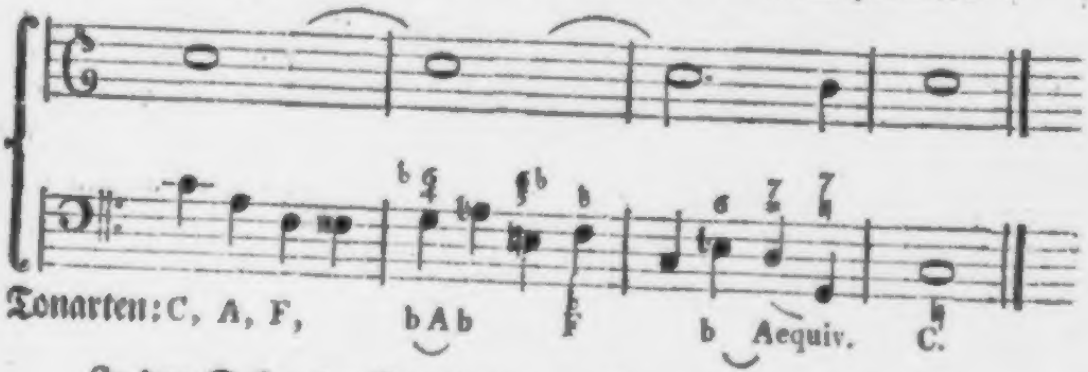
Apulejus ſagt in ſeinen Floridis, das lydiſche Zeitmaaß ſchicke ſich am beſten zu Klagen und Trauerliedern, das doriſche zu kriegriſchen Melodien, und das phrygiſche ſey gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten geweiht; Unterſchiede, die eben ſowohl den Takt, als die Tonart zu betreffen ſcheinen. Bey dem allen aber würde es vielleicht den Alten rühmlicher ſeyn, wenn man annähme, daß die Grundſätze, wornach ihre Tonarten eingerichtet waren, und von welchen ſo erſtaunenswürdige Erzählungen da ſind, verloren gegangen wären, als wenn man ſie alle auf unſre itzigen Tonarten und Melodien zurückzuführen ſucht. Denn, wenn wir bey den wenigen Freyheiten, die man ſich mit dem poetiſchen Sylbenmaaße nehmen konnte, und bey der ſo geringen Wahrſcheinlichkeit, daß ſie etwas vom Kontrapunkt gewußt haben, den Alten nicht gewiſſe Kunſtgriffe des Ausdrucks und der Modulation einräumen, die in den auf uns gekommenen muſikaliſchen Schriften nicht deutlich genug erklärt, und die wir zu errathen durchaus nicht im Stande ſind; ſo wird ihre Muſik auf eine ſehr niedrige Stufe der Vollkommenheit herabgeſetzt, die nichts, als blinde Partheylichkeit für alles Alte bemänteln oder leugnen kann.

p) Heraklid von Pontus war ein Zeitgenoße des Plato und Ariſtoteles, und ein Schüler von beyden.

Vierter Abschnitt.

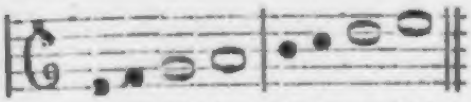
Von den Mutationen.

Nächst den Klanggeschlechtern und Tonarten der alten Musik, haben wir nun auch die Mutationen, μεταβολαι, oder Veränderungen der Melodie, zu untersuchen, die wir in der neuern Musik, in einigen Fällen, Modulation zu nennen pflegen. Beyde Wörter sind indeß nicht völlig gleichbedeutend; denn wiewohl moduliren und singen bey den alten Schriftstellern einerley ist, weil bey ihnen Modulation bloß eine Veränderung in der Melodie bedeutete; so brauchen doch die Neuern das Wort Modulation öfter bey derjenigen Art von Veränderung in der Melodie oder Harmonie, welche in eine neue Tonart übergeht. Denn Modulation kann durch Veränderungen in der Harmonie entstehen, wenn gleich die Melodie die nämliche bleibt:



In dem System der Solmisation, welches auf die Hexacorde des Guido gegründet ist, bedeuten Mutationen bloß diejenigen Veränderungen, welche in den Namen der Noten durch zufällige Kreuze oder B quadrate veranlaßt werden.

Die Alten hatten indeß vier verschiedne Arten von Abwechselungen in ihrer Musik, welche sie Mutationen nannten. Es konnten dergleichen nämlich in dem Klanggeschlecht, im System, in der Tonart, oder in der Melopoeie vorkommen. In dem Klanggeschlechte, wenn die Melodie aus dem einen Geschlecht ins andre übergieng, z. B. aus dem chromatischen ins diatonische oder enharmonische, und umgekehrt. In dem System, wenn die Modulation aus einem vereinten in ein abgesondertes Tetrachord übergieng, d. i. aus einem,

das durch irgend einen gemeinſchaftlichen Ton mit einem andern verbunden war, z. B. von dieſem in ein andres, das durch das Intervall eines Tons völlig davon getrennt und abgeſondert war:  In der Tonart gieng eine Mutation vor, wenn die Melodie aus der doriſchen in die lydiſche oder phrygiſche, u. ſ. f. übergieng. Eine Mutation in der Melopoeie endlich war eine Veränderung der Schreibart, einer ernſthaften in eine muntre, oder eines mäßigen Ganges in einen heftigen. Wenn die Mutationen zu plötzlich, und zu wenig mit einander verwandt waren, ſo vernichteten ſie den Eindruck, den der vorhergehende Theil der Melodie auf das Ohr gemacht hatte, und das aus Erinnerung entſtehende Vergnügen.

„Das Verſtehen der Muſik," ſagt Ariſtoxenus, *a*) „beruht auf Gefühl „und Gedächtniß; denn wir müßen nicht nur die Töne in dem Augenblicke füh„len, da ſie unſer Ohr treffen, ſondern uns auch derer erinnern, die vorher un„ſer Ohr getroffen haben, um ſie mit einander vergleichen zu können; denn ſonſt „wird es unmöglich ſeyn, eine Melodie oder Modulation mit Vergnügen für „das Ohr zu verfolgen, oder von dem Grade ihrer Vortrefflichkeit, im Ver„ſtande ein Urtheil zu fällen."

Die Ausdrücke μελος und μελωδιαι, die Meibom mit den lateiniſchen Wörtern *modulatio* und *cantilena* gegeben hat, bedeuteten nichts anders, als die Veränderung der Töne im Singen, oder was bey uns Melodie heißt. Dieß ſieht man aus einer Stelle des ältern Bacchius, *b*) in ſeiner Einleitung zur Tonkunſt in Fragen und Antworten, wo gefragt wird: „Wie vielerley Arten von Modulationen es gebe?" Er antwortet: vier; und dieſe, ſagt er ſind: das Steigen, Fallen, Wiederholen des nämlichen Tons zu mehrern Worten, und das Aushalten eines muſikaliſchen Tons. Im fünften Abſchnitte wird dieß weiter erläutert werden.

a) L. I. p. 38. 39. edit. *Meibom.*

b) P. II. edit. *Meibom.*

Euklid ſagt, man könne Mutationen in jede Tonart in dem Umfang einer Oktave machen, und ſelbſt in der bloßen Entfernung eines halben Tons. c) Dieß iſt eine Ausdehnung der Modulation, die neuern Ohren ſehr anſtößig ſeyn würde, welche bloß an Uebergänge in verwandte Tonarten gewöhnt ſind. Ptolemäus erlaubt indeß dergleichen raſche und fremde Modulationen nicht.

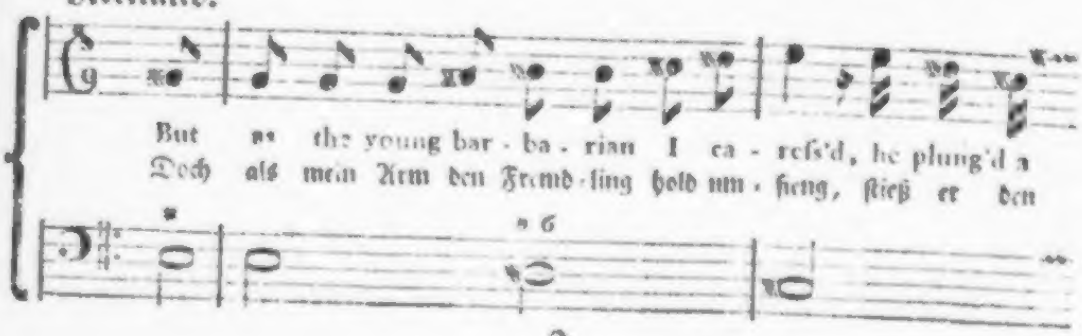
Eine Art von Probe der griechiſchen Modulation kommt in Plutarchs Geſpräch über die Muſik vor. d) Wenn wir den Tonarten ihre richtige Stelle gegeben haben, ſo war der Anfang, oder die erſte Bewegung des Stücks, deſſen er gedenkt, in *A*; hernach gieng es von *E* in *B*, und ſchloß in *G*, e) und *D*. Dieß wäre noch leidlich; allein der νομος τριμερης, oder dreyſtimmige Geſang, deſſen Plutarch S. 124. erwähnt, und der, wie es ſcheint, im Abſingen dreyer Strophen nach einander beſtand, die erſte in der doriſchen Tonart, *D*, die zweyte in der phrygiſchen, *E*, und die dritte in der lydiſchen, *Fis*,

c) Herr Burette irrt ſich in ſeiner Ueberſetzung dieſer euklidiſchen Vorſchrift, die er aus der meibomiſchen, Ueberſetzung genommen hat, wo die Stelle gleichfalls falſch verſtanden oder gedruckt iſt. Anſtatt ἡμιτονιον, ein halber Ton, ſetzen beyde Dieſis, einen Viertelton, als eine erlaubte Modulation, welches nicht nur dem Text zuwider, ſondern auch in der Ausführung unmöglich iſt. S. *Euclid.* edit. *Meibom.* p. 20. unten.

d) *Mem. des Inſcr.* T. X. p. 160.

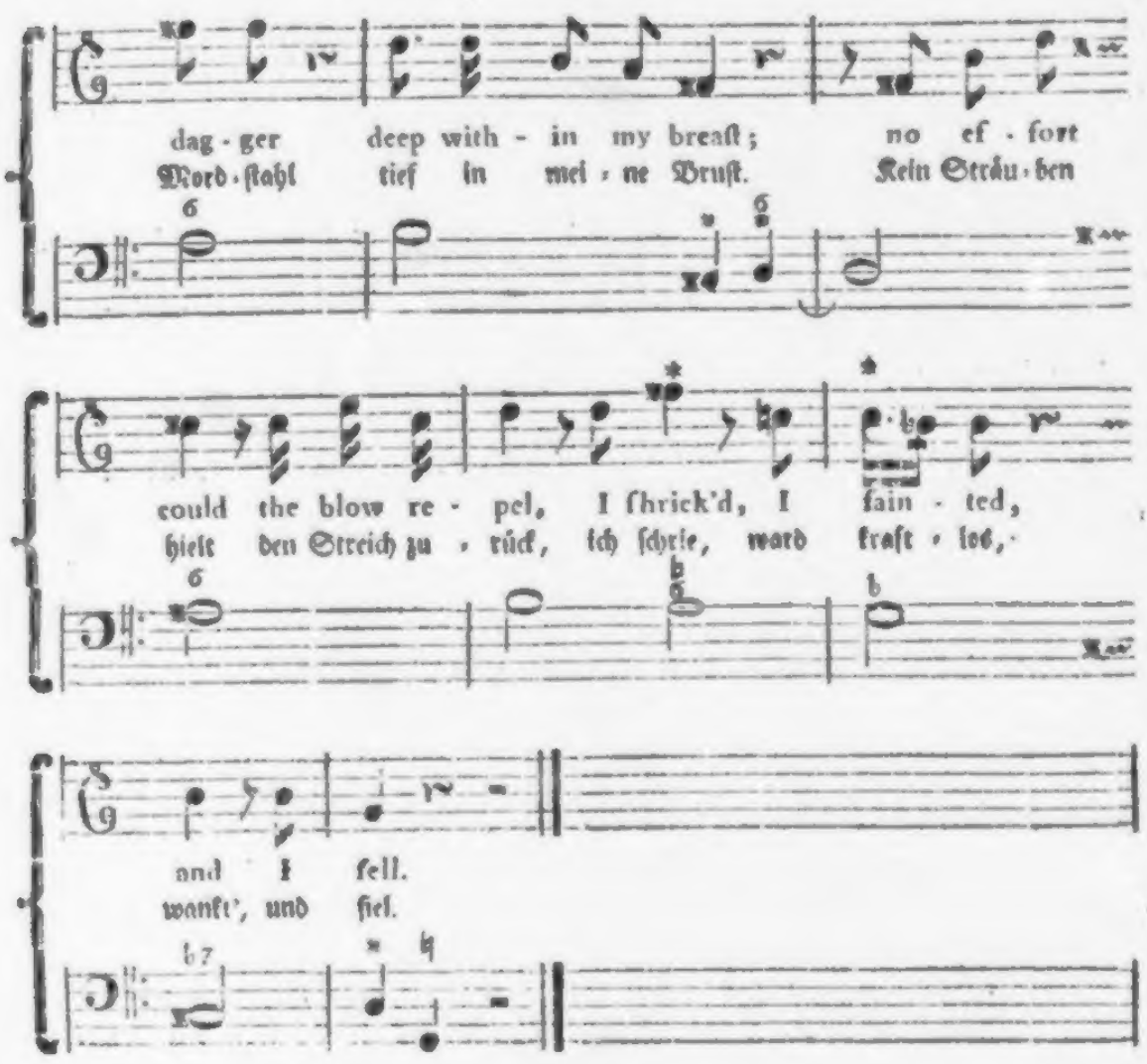
e) Händel iſt der einzige, ſo viel ich weiß, der eine Modulation aus *Fis* in *Gmoll* gewagt hat. Eine Stelle dieſer Art kommt in dem letzten Akt des Oratoriums Athalie vor, welche die Worte ſo kühn, und zugleich ſo ausnehmend glücklich ausdrückt, daß ich ſie hier, als einen Meiſterzug des Komponiſten und der muſikaliſchen Nachahmung, einrücken will. Athalie erzählt einen Traum, den ſie unmittelbar vor der Ausführung jener Verſchwörung hatte, die ihrer Tyranney und ihrem Leben ein Ende machte:

Recitativ.



die jedesmal einen Ton höher ſtiegen, würde für neuere Ohren im höchſten Grade beleidigend ſeyn.

Und doch redet Athenäus von einer ähnlichen Modulation, die Pythagoras, der Zacinthyer, auf der Leyer machte; und Pauſanias von einer des thebiſchen Pronomus auf einer Flöte, die er für alle dieſe drey Tonarten erfunden hatte. Was muß aber, in dergleichen Fällen, aus ihrer Regel, Uebergänge durch zuſammenſtimmende Intervalle zu machen, geworden ſeyn? Man muß annehmen, daß dieſe nicht verwandten Mutationen ſehr alte Grillen geweſen ſind.



Und doch müſſen wir ſie nicht zu eilfertig verdammen; denn wir finden, daß die alten Kirchenkomponiſten, in der erſten Zeit des Kontrapunkts, die neuern Regeln von der Verwandſchaft der Töne nicht achteten, oder vielmehr nicht kannten, und ohne Bedenken zwey, oder noch vollkommenere Akkorde von einerley Art, diatoniſch, nahmen, und jede Note der Tonleiter, die Septime ausgenommen, als einen Grundton im Baß brauchten. *f*)

Ohne Zweifel iſt dieß das wahre Geheimniß der alten Kirchenmuſik, und die vornehmſte Urſache ihrer Wirkung, die von der Wirkung neuerer Kompoſitionen ſo ſehr verſchieden, und aus Feyerlichkeit, Wildheit und Schwermuth zuſammengeſetzt iſt.

f) Paläſtrina fängt ſein Stabat Mater, das noch itzt in der päbſtlichen Kapelle gebräuchlich, und unter der daſelbſt währender Charwoche gewöhnlichen Muſik mit abgedruckt iſt, mit drey auf einander folgenden gemeinen Akkorden, mit gröſtern Terzen, an, und läßt den Baß, *A*, *G*, *F*, diatoniſch abwärts ſteigen. Und doch iſt dieſe Modulation durch die Vertheilung der Stimmen ſo eingerichtet, und durch die vollkommene Kunſt der Sänger wird ſie ſo gemildert, daß ſie, bey allem kunſtwidrigen und ausgelaſſenem Anſehen auf dem Papier, die herrlichſte Wirkung thut, von der man ſich auf mit Tonleitern verſehnen Inſtrumenten keinen Begriff machen kann.

Fünfter Abſchnitt.

Von der Melopoeie.

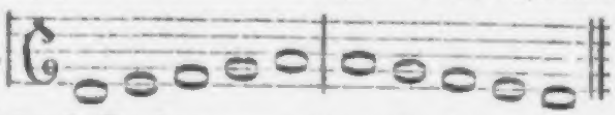
Die Regeln über die verſchiednen bisher beſchriebenen Theile der alten Muſik, führen uns natürlicherweiſe auf die Melopoeie, um derentwillen ſie gleich Anfangs feſtgeſetzt wurden.

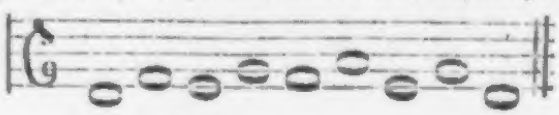
Μελος, Geſang, hieß eine Anzahl muſikaliſcher Töne in einer gewiſſen Höhe der Stimme, und wurde dem bloßen Getöſe, oder den unbeſtimmten und hinſchwindenden Tönen der gewöhnlichen Rede entgegen geſetzt.

Μελωδια, Melodie, war das Singen der Verſe nach ſolchen Tönen; und Μελοποιια, Melopoeie, die Zuſammenſtellung ſolcher Töne, die zum Singen geſchickt waren.

Dieſe verſchiednen Erklärungen beweiſen, daß alle Melodie urſprünglich Geſang war, und zum Vortrage der Poeſie gebraucht wurde.

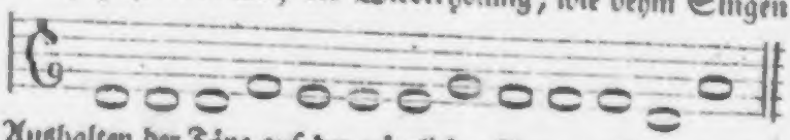
Die Melopoeie hatte ihre beſondern Regeln, wovon einige auf uns gekommen, und noch itzt deutlich und verſtändlich ſind; z. B. daß ein melodiſches Stück in einem beſondern Klanggeſchlechte geſetzt, und hauptſächlich auf die Töne irgend einer beſtimmten Tonart eingeſchränkt werden mußte. Was die Folge oder Ordnung dieſer Töne in dem Stücke ſelbſt betrifft, ſo war dieſe gemeiniglich auf vier Arten der Intonation oder Intervalle eingeſchränkt, welche Euklid in ſeiner harmoniſchen Einleitung verzeichnet hat. g) Ich will dieſelben genau zu beſchreiben ſuchen, weil ſie einiges Licht über die Melodie der Alten verbreiten können.

Euklid ſagt uns, erſtlich, daß ſich die Töne ordentlich, entweder aufwärts oder niederwärts, bewegen, z. B. 

Dieß hieß ἀγωγη; hernach auch durch Sprünge von größern Zwiſchenräumen, z. B.  Dieß hieß πλοκη, die ein-

g) p. 22. edit. *Meibom.*

eingewebte, oder eingeſchaltete Art; drittens, durch mehrmalige Wiederholung des nämlichen Tons; dieß hieß πεττεια, die Wiederholung, wie beym Singen folgender Noten:



und viertens, durchs Aushalten der Töne auf der nämlichen Note, welches wir eine aushaltende Note nennen, und die Griechen durch das Wort τονη ausdrückten.

So weit ſcheint alles verſtändlich zu ſeyn; ich glaube aber beynahe gewiß, daß das dritte Buch des Ariſtoxenus, welches ſich vornehmlich damit beſchäftigt, Regeln über die unmittelbare Folge der Töne auf einer Tonleiter zu geben, unrecht verſtanden ſey, weil man gemeiniglich glaubt, es enthalte Regeln über die Verfertigung der Melodie überhaupt.

Er ſagt freylich, S. 66. „die Stimme könne nach einem Semiten, bloß „auf zweyerley Art aufwärts, und auf zweyerley Art niederwärts gehen;“ das heißt, durch einen ganzen, oder durch einen andern halben Ton. Dieß iſt in der Folge der Tonleiter allerdings richtig; war aber alle Melodie auf dieſe Folge eingeſchränkt? Und iſt wohl irgend ein Zweifel, ob ſie nicht von einem Semiton durch einen Sprung zu einem dritten, vierten, oder fünften, aufwärts und niederwärts gehen konnte? Herr Burette ſagt indeß in ſeinen Anmerkungen zum Plutarch, wo die Enharmonik des Olympus und die Schönheit ſeiner Melodie erwähnt werden, die Schönheit müße in der Neuheit liegen, und dieſe Neuheit ſey der Ditonus oder die größere Terz geweſen, „die in den übrigen „Klanggeſchlechtern nie ſey gehört worden.“ — Wie? war das diatoniſche Geſchlecht denn ſo genau auf eine Fortſchreitung durch vereinte Stufen eingeſchränkt, daß man nie darinn eine Note überſchlagen durfte, um durch das Intervall einer Terz aufwärts und abwärts zu ſteigen? Nichts kann ſonderbarer ſeyn, als dieſe Behauptung, oder der eben angeführten Stelle beym Euklid widerſprechender, die Herr Burette ſelbſt anderswo angeführt und gebraucht hat. *h*) Auch iſt dieſe Meynung der Erklärung des Worts πλεκη, bey allen nachherigen griechiſchen Schriftſtellern über die Muſik, ganz zuwider.

Ich ſehe aber, daß nicht Burette allein die gedachte Meynung über dieſe Sache gehabt hat; auch Dr. Brown ſcheint ſich eben dieſe Vorſtellung da-

h) Mem. des Inſcr. T. V. p. 178.

von gemacht zu haben.. Denn in seinem Werke über den Fortgang der Poesie und Musik, (S. 64.) *i*) sagt er, die griechische Diatonik vertrage sich durchaus nicht mit unsrer diatonischen Tonleiter, weil dort ein halber und zwey ganze Töne unveränderlich auf einander hätten folgen müssen. Herr Malcolm ist hierüber so dunkel und unbefriedigend, wie gewöhnlich, und läßt die ganze Sache wenigstens eben so unverständlich, als er sie fand.

Wenn man aber einen von den wenigen historischen Umständen bezweifelt, oder leugnet, worüber sich die alten Schriftsteller von der Musik deutlich ausgedrückt haben, so verschwört man sich gleichsam mit der Zeit, die das Studium der griechischen Musik schon dunkel und undankbar genug gemacht hat, um den Muth des kühnsten Untersuchers niederzuschlagen.

Es gab viele Regeln, die man bey der Fortbewegung durch Sprünge oder entlegene Stufen der Tonleiter in Acht zu nehmen hatte. Die vornehmste darunter war die, daß man überhaupt konsonirende Intervalle den dissonirenden vorziehen mußte. Noch war es nothwendig, keine zwey halbe Töne zusammen in Vierteltöne, oder zwey auf einander folgende ganze Töne in halbe zu theilen; *k*) auch durften nicht zwey große Terzen auf einander folgen.

Allein diese, und sehr viele andre Regeln, die Aristoxenus über die Folge der Intervalle gab, waren alle von den Klanggeschlechtern hergenommen, deren Regeln auch Regeln für die Melodie waren. Das diatonische Klanggeschlecht der Alten war unsrer natürlichen Tonleiter in allen Stücken ähnlich; denn Aristoxenus erlaubt, daß sogar drey Töne, aufwärts oder abwärts, auf einander folgen können; und das ist auch alles, was in unsrer Diatonik erlaubt ist, außer bey Molltönen, wo wir zur Oktave des Grundtons durch eine große Septime hinaufgehen, welche die Alten gar nicht gebraucht zu haben scheinen.

Eine nähere Zergliederung oder Erklärung dieser Regeln würde die Sache nicht viel deutlicher machen; es giebt indeß einige in dem ersten Buche des Aristides Quintilian *l*) gesammelte Umstände, welche Aufmerksamkeit zu verdienen scheinen.

i) Deutsche Uebers. S. 78.

k) Das Verbot, daß nicht mehr als zwey halbe Töne auf einmal auf oder abwärts nach einander folgen durften, ist ein deutlicher Beweis, daß die alte Chromatik von der neuern sehr verschieden war.

l) p. 28. 29. edit. *Meibom.*

Er fängt damit an, daß er die Melopoeie in drey Gattungen theilt, die von dem großen und allgemeinen Syſtem entlehnt ſind, welche er, nach den Tönen, Hypate, Meſá und Nátá nennt, d. i. die tiefſte, mittlere, und höchſte; und dieſe Benennungen gleichen, in Abſicht auf die Melodie, unſern Unterſcheidungen des Baſſes, Tenors, und Diskants.

In Anſehung der Modulation in der Melodie macht er eben die Eintheilung, wie Euklid, in vier verſchiedne Gattungen; wiewohl er in ſeiner Art, ſie zu erklären, etwas von ihm abgeht. Dieſe Verſchiedenheit iſt aber gegenwärtig für uns von geringer Erheblichkeit; und Euklid's Glaubwürdigkeit iſt dem Anſehen des Ariſtides ſo ſehr überlegen, daß keine einzige Stelle von ihm Gewicht genug haben würde, daß Zeugniß eines ſo genauen und ſchätzbaren Schriftſtellers zu entkräften.

Indeß ſind doch die moraliſchen Eintheilungen der Melopoeie beym Ariſtides Quintilian ſo merkwürdig und ſinnreich, daß ich ein paar davon hier anführen muß.

Er nimmt drey Arten (τρόποι) oder Style der Melopoeie an: den dithyrambiſchen, oder bacchiſchen Styl, den nomiſchen, der dem Apoll gewidmet war; und den tragiſchen. Der erſte darunter, ſagt er, bediente ſich der Saiten oder Töne in der Mitte des großen Syſtems; der zweyte der oberſten, und der dritte der unterſten Saiten und Töne.

Dieſe beſondern Arten hatten noch andre unter ſich, die zu ihnen gehörten; z. B. den erotiſchen, oder verliebten Styl, den komiſchen, und den enkomiaſtiſchen, den man bey Lobgeſängen brauchte. Da man alle dieſe für geſchickt hielt, gewiſſe Leidenſchaften zu erregen oder zu dämpfen, ſo glaubte Ariſtides, ſie hätten großen Einfluß auf die Sitten (ἦθη) gehabt; und in Betracht dieſes Einfluſſes theilte man die Melopoeie in drey Arten: in die ſyſtaltiſche, welche die ſanften und zärtlichen Regungen ſowohl, als die traurigen einflößte, die das Herz bewegen und durchdringen; in die diaſtaltiſche, welche fähig war, die Seele zu erheitern, durch Erregung der Freude, oder durch Einflößung des Muths, Edelmuths, und erhabner Geſinnungen; und drittens, die heſychaſtiſche, welche zwiſchen den beyden andern das Mittel hielt, das heißt, welche die Seele wieder in eine ruhige und gemäßigte Faſſung bringen konnte.

Die erſte Art von Melopoeie ſchickte ſich zu verliebten und zärtlichen, zu rührenden und klagenden Gedichten; die zweyte brauchte man bey tragiſchen und heroiſchen Gegenſtänden; die dritte zu Hymnen, Lobgedichten, und als ein Vehikel der Ermahnungen und Vorſchriften. m)

Alle dieſe Regeln in Anſehung der alten Melopoeie geben uns nur bloß allgemeine Begriffe, welche, um klar und verſtändlich zu werden, beſondre Erörterungen und Erläuterungen durch Beyſpiele nöthig hätten. Allein, die griechiſchen Schriftſteller über die Muſik haben uns dieſe Befriedigung durchaus verſagt, und ſich vielleicht, bey der Bekanntmachung ihrer Werke, alle dergleichen Kleinigkeiten auf die Unterweiſungen aufgeſpart, die ſie ihren Schülern beſonders gaben. Denn in keiner von allen ſieben Abhandlungen über die alte Muſik, welche Meibom geſammelt und herausgegeben hat, findet ſich ein einziges muſikaliſches Stück, oder eine einzige Stelle griechiſcher Melodie, aufbehalten. Und dieß iſt deſto außerordentlicher, da es wenig Abhandlungen über die neuere Muſik ohne unzählige Notenexempel giebt, zur Erläuterung der Regeln, welche ſie enthalten.

Wie aber auch immer die Regeln beſchaffen ſeyn mochten, nach welchen man verſchiedne Töne in diejenige Ordnung ſtellte, welche dem Ohr auf die angenehmſte Art ſchmeichelte; ſo läßt ſichs doch leicht begreifen, daß dieſe regelmäßige Vertheilung und ſchöne Anordnung der Töne nichts weiter hervorbrachte, als den bloßen Körper einer Melodie, der nur durch Hülfe des Rhythmus, oder des Zeitmaaßes, beſeelt und belebt werden konnte; und dieß wird der folgende Abſchnitt erläutern.

m) Dieſe Einbildungen ſind offenbar aus den Träumen des Pythagoras entlehnt. Jamblichus erzählt in der Lebensbeſchreibung dieſes Philoſophen, „er habe gewiße muſikaliſche Stücke erfunden, mit welchen er, durch eine glückliche Miſchung der Klanggeſchlechter, nach ſeinem Gefallen die Gemüthsbewegungen ſeiner Schüler regieren, und Schrecken, Schwermuth, Zorn, Mitleid, Nacheiferung, Furcht und Begierden aller Art erregen; auch Verlangen, Stolz, Eigenſinn und Heftigkeit anfeuren, und jeder Leidenſchaft, durch ſchickliche Melodien, wie durch eben ſo viel heilſame und wohlthätige Arzneyen, eine tugendhafte Richtung geben konnte.“ Und Plutarch ſagt in ſeiner Abhandlung über das Aufhören der Orakel, in Muſik gebrachte Poeſie ſey ehedem in Griechenland die gewöhnliche Volksſprache, und das Vehikel der Geſchichte, der Philoſophie, und jedes wichtigen Gegenſtandes geweſen.

Sechster Abschnitt.

Vom Rhythmus. *)

Eine fortgesetzte Bewegung in jedem organisirten Körper, welcher derselben fähig ist, verträgt eine gewisse Art von Zeitmaaß. Dieses Zeitmaaß bemerkt die verschiednen Theile der Bewegung, und setzt uns in den Stand, ihre Verhältniße zu beurtheilen. Um diese Verhältniße zu bezeichnen, haben die Griechen, außer manchen andern Kunstwörtern, das Wort ῥυθμος, Rhythmus, gebraucht, und dasselbe auf mehrerley Dinge angewandt. Sie bezeichneten damit nicht nur die Art von Kadenz, oder Schwingung der Fittige, in dem Fluge der Vögel; die Bewegung der Füsse beym Gehen der Thiere; und die Gebehrden, Figuren und Schritte der Tänzer; sondern auch eine jede Art von regelmäßiger Bewegung, dergleichen man in den Pulsschlägen und beym Athemholen wahrnimmt. Sie haben sogar die ursprüngliche Bedeutung dieses Worts so sehr gemißbraucht, daß sie sich desselben von ganz unbeweglichen und leblosen Dingen bedienten, z. B. von Werken der Malerey und Bildhauerey, an welchen sie das Ebenmaaß und richtige Verhältniß in allen Theilen Rhythmus nannten.

Am meisten aber brauchte man diesen Ausdruck, das Zeitmaaß oder die Währung mehrerer, nach einander gehörter, Töne zu bezeichnen; diese Töne mochten nun musikalisch seyn, und von Stimmen und Instrumenten hervorgebracht werden, oder ohne einen bestimmten Ton, wie in den Hammerschlägen auf einem Ambos, beym Trommelschlagen, und in den Artikulationen der Stimme beym gewöhnlichen Sprechen, beym Hersagen einer Rede oder eines Gedichts.

Unsre gegenwärtigen Untersuchungen aber werden sich auf diejenige Art des Rhythmus einschränken, welche vorzüglich die Melodie betrifft, und desto

*) Man vergleiche bey diesem Abschnitte Herrn Burette's Dissertation sur le Rhythme de l'ancienne Musique, in den Mem. de l'Acad. des Inscr. edit. d'Amsterd. T. VII. p. 235 seq. aus welcher sowohl hier, als in Herrn Marpurgs kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrs. der Musik, das meiste hier wörtlich wieder vorkommt. Anm. d. Uebers.

mehr Erläuterung verdient, je wichtiger ſie für die Muſik iſt, und in je mehr Dunkelheit ſie gemeiniglich von muſikaliſchen Schriftſtellern eingehüllt wird.

Wegen der genauen Vereinigung der Poeſie und Muſik bey den Alten, die faſt unzertrennlich geweſen zu ſeyn ſcheinen, war eine Verſtoßung wider Zeitmaaß oder Rhythmus unverzeihlich, weil dadurch nicht nur die Schönheit der Poeſie, ſondern zuweilen ſelbſt die Bedeutung der Worte vernichtet wurde, woraus ſie beſtand. Το παν παρα μουσικοις ὁ ῥυθμος, ſagen die Griechen; er war das Hauptwerk in ihrer Muſik, ohne welchen ſie die Melodie als völlig unbedeutend und leblos anſahen. Daher verſagte Plato den Namen eines Tonkünſtlers jedem, der nicht vollkommen im Rhythmus geübt war, wie wir ihn itzt keinem ertheilen werden, der nicht taktfeſt iſt. Er iſt von ſolcher Wichtigkeit, daß ohne ihn die Muſik keine Gewalt über die menſchlichen Leidenſchaften haben kann. Pythagoras pflegte, nach dem Marcianus Kapella, den Rhythmus in der Muſik den Mann, und den Melos die Frau zu nennen; und Doni *) vergleicht den Rhythmus mit der Zeichnung in der Malerey, und den Melos mit dem Kolorit. Es iſt unſtreitig, daß eine ordentliche Melodie, worinn der Takt ſtark bezeichnet iſt, und die Accente wohl beobachtet ſind; mehr Wirkung thut, als eine, die in dieſen Stücken fehlerhaft iſt, wäre ſie auch ſonſt beſſer und ungewöhnlicher gearbeitet, und mit noch ſo reicher Harmonie und noch ſo gelehrter Modulation verſehen.

Iſaak Voſſius ſchreibt in ſeiner Abhandlung, *de Poematum Cantu et viribus Rhythmi*, dem Rhythmus alle die wundervollen Wirkungen der alten Muſik zu. *)

Da die Vokalmuſik von den alten Griechen vorzüglich getrieben wurde, ſo werde ich mich in dem erſten Theile dieſer rhythmiſchen Bemerkungen auf die lyriſche Dichtkunſt einſchränken.

n) Tom. II. p. 203.

*) Von dieſer, bey allen ihren willkührlichen Hypotheſen, doch immer ſehr ſchätzbaren und lehrreichen Schrift hat neulich Herr Forkel, im dritten Bande ſeiner muſikaliſch-kritiſchen Bibliothek, eine deutſche Ueberſetzung zu liefern angefangen, welche die frühere Verdeutſchung derſelben, in der Berlinſchen Sammlung vermiſchter Schriften an Richtigkeit und Leſbarkeit ſehr übertrifft. Anm. des Ueberſ.

Ariſtides Quintilian erklärt den muſikaliſchen Rhythmus: συστημα ἐκ χρόνων κατα τινα τάξιν συγκειμενων. o) „das Syſtem, oder den Inbegriff „vieler Taktheile, die ein gewiſſes Verhältniß gegen einander haben.“ Man kann dieſe, nachdem die Taktſtriche in der Muſik aufgekommen ſind, einzelne Abtheilungen eines Takts, oder ein gegebnes Verhältniß des Zeitmaaßes, nennen. Um dieſe Erklärung deſto beſſer zu verſtehen, muß man daran denken, daß die Muſik, wovon hier die Rede iſt, beſtändig zu Verſen geſungen wurde, deren Worte alle aus langen und kurzen Sylben zuſammengeſetzt weren; daß man die kurzen Sylben noch einmal ſo geſchwind, als die langen ausſprach, die kurze Sylbe als einen Theil oder ein Stück dieſes Zeitmaaßes anſah, und folglich die lange Sylbe zwey kurzen gleich war; ſo, daß alſo der Ton, welcher auf die lange Sylbe kam, an Dauer zwey von den Tönen gleich war, die auf kurzen Sylben geſungen wurden; oder mit andern Worten, daß Eine Note zwey Takttheilen, und die andre Einem Takttheil gleich war. Auch muß man bedenken, daß die auf dieſe Art abgeſungenen Verſe, eine gewiße Anzahl von Füßen hatten, welche durch dieſe verſchiedentlich verbundnen langen und kurzen Sylben entſtanden, und daß ſich der Rhythmus der Melodie nach dieſen Füſſen richtete. Ihre Länge mochte nämlich beſchaffen ſeyn, wie ſie wollte, ſo wurden ſie allemal in zwey, gleiche oder ungleiche, Theile getheilt, deren erſter ἄρσις, der Aufſchlag, und der zweyte θεσις, der Niederſchlag, hieß. p) Auf gleiche Art wurde auch der Rhythmus der Melodie, der mit dieſen Füſſen übereinſtimmte, in zwey gleiche oder ungleiche Theile, eingetheilt, welche man itzt den Auf- und Niedertakt zu nennen, und ſie durchs Aufheben und Niederſenken der Hand oder des Fußes auszudrücken pflegt. So viel vom Rhythmus der Singmuſik; das folgende betrifft den Rhythmus der Inſtrumente.

Da die Noten der alten Muſik beſtändig über jede Sylbe der abzuſingenden Verſe geſchrieben wurden; da die Quantität einer jeden von dieſen Sylben den Tonkünſtlern vollkommen bekannt war; und da ſich die Dauer oder Währung eines jeden Tons nach den Sylben richtete; ſo ſchien es nicht nothwendig

o) Lib. I. p. 31. edit *Meibom.*

p) Ein Fuß in der Poeſie ſcheint einem Takt in der Muſik zu entſprechen. Ein Zeitmaaß war bey den Alten ein Verhältniß dieſes Fuſſes oder Takts, wie bey uns ein Takt in accentuirte und unaccentuirte Theile getheilt wird.

zu ſeyn, daß man das Zeitmaaß durch irgend ein beſondres Zeichen bemerkte. Um es indeß dem Tonkünſtler bequemer und leichter zu machen, ſetzte man einen Kanon, oder eine Vorſchrift des Rhythmus über den Anfang eines lyriſchen Gedichts. Dieſer Kanon beſtand bloß aus den Zahlen 1 und 2, das iſt, aus dem Alpha und Beta des griechiſchen Alphabets, welche nach der Folge der Längen und Kürzen geſtellt wurden, woraus jeder Vers beſtand, und die man nach der Anzahl ſeiner Füße eintheilte. Das Alpha, oder die Zahl Eins, bezeichnete eine kurze Sylbe, weil es bloß einen einzigen Takttheil enthielt; und das Beta, oder die Zahl Zwey, eine lange, weil dieſe Zahl zwey Theilen gleich war. Einige von dieſen poetiſchen oder rhythmiſchen Kanons findet man noch in dem Handbuche Hephäſtions. q)

Rhythmus hieß im lateiniſchen *numerus;* und dieſe Benennung wurde in der Folge auf die Melodie ſelbſt ausgedehnt, die aus verſchiednen *numeris* oder Rhythmen beſtand, wie man aus dem Verſe beym Virgil ſieht:

Numeros memini, ſi verba tenerem.

„Die Melodie wüßt' ich wohl, wenn ich nur den Text wüßte."

Die Römer hatten Zeichen für den Rhythmus, eben wie die Griechen; und ſolch ein Zeichen hieß nicht nur *numerus*, ſondern auch *aera*, d. i. ein Zeichen des Zeitmaaßes. Numeri nota, ſagt Nonius Marcellus. In dieſem Sinne finden wir das Wort in einem Verſe Lucil's:

Haec eſt ratio? perverſa aera? ſumma ſubducta improbe?

„Heißt das rechnen? ſolch eine Unordnung der Zahlen? und eine falſch gezogne Summe?"

Wenn indeß gleich das Wort *aera* anfänglich von den Tonkünſtlern bloß vom Zeitmaaß oder vom Takt der Melodie gebraucht wurde, ſo bedienten ſie ſich deſſelben doch hernach eben ſo, wie des Worts *numerus*, die Melodie oder die Weiſe ſelbſt zu bezeichnen; und man glaubt, das Wort Arie, *aria*, welches ein muſikaliſches Stück von einem beſondern Rhythmus, von beſondrer Kadenz anzeigt, ſey aus dem Wort *aera* entſtanden.

q) Dieſer Schriftſteller lebte zur Zeit des Kaiſers Verus, im zweyten Jahrhundert. Er war Sprachlehrer zu Alexandrien. Sein hier gemeyntes Werk handelt *de re metrica*. Man ſehe von ihm den Suidas und Julius Kapitolinus.

Auf dieſe Art alſo bemerkten die Alten das Zeitmaaß in ihrer geſchriebenen Muſik; um es aber bey der Ausführung ſelbſt noch merklicher zu machen, ſchlugen ſie den Takt auf mancherley Art. Am gewöhnlichſten geſchah es durch die Bewegung des Fußes, den man wechſelsweiſe aufhob und niederſchlug, nach Maaßgebung des bey uns ſogenannten ganzen, oder des Tripeltakts. Den Takt anzugeben, war gewöhnlich das Amt des Muſikmeiſters oder Anführers, der μεσοχορος und κορυφαιος, Koryphäus, hieß, weil er in der Mitte des Orcheſters, unter den Muſikern, hoch und erhaben ſtand, um deſto leichter von allen geſehen und gehört zu werden.

Die Angeber des Takes wurden auch von den Griechen ποδοκτυποι und ποδοψοφοι genannt, wegen des Schlagens mit dem Fuße. Im Lateiniſchen hießen ſie *pedarii*, *podarii*, und *pedicularii*, aus eben dem Grunde. Ihre Füße waren gemeiniglich mit hölzernen oder eiſernen Sohlen verſehen, um den Takt deſto deutlicher anzugeben; dieſe Anſätze der Füße nannten die Griechen κρηπεζια, κρηπλα, κρηπιδα, und die Lateiner *pedicula*, *ſcabella*, oder *ſcabilla*, weil ſie wie kleine Schemel oder Blöcke ausſahen.

Nicht aber mit den Füßen allein, ſchlugen die Alten den Takt, ſondern auch mit allen Fingern der rechten Hand auf die hohle Fläche der linken; und derjenige, der auf dieſe Art das Tempo angab, hieß *manuductor*. Zu dieſer Abſicht brauchten ſie zuweilen Auſterſchalen, und die Schalen andrer Fiſche, auch Knochen von Thieren, um damit den Takt zu ſchlogen, wie man bey uns mit Caſtanietten, Tambourins, u. dergl. thut. Sowohl Heſychius, als der Scholiaſt des Ariſtophanes haben Stellen, die dieß beſtätigen. Wie lärmend und wild mochte dieſe Muſik ſeyn! Lauter Rhythmus, und kein Schall. Die Trommeln und Siſtra der idäiſchen Daktylen *) konnten nicht wilder ſeyn.

Viele alte Inſtrumente waren eintönig, und nicht viel mehr nütze, als den Takt zu bemerken. Von der Art waren das *cymbalum* und das *ſiſtrum*; und deßwegen heißt das erſtere vielleicht *aera* beym Petron. Wir würden uns indeß keinen ſonderlichen Begrif von den Geſchicklichkeiten neuerer Muſiker ma-

*) So hießen die früheſten Bewohner der Inſel Kreta, denen man die erſte Bearbeitung des Eiſens, und die dabey gelegentlich entſtandne erſte Bemerkung und Abmeſſung des rhythmiſchen Zeitmaaßes, beylegte. Die vornehmſte Stelle über ſie iſt beym Strabo, B. X, S. 710 ff. der Almeloveen. Ausgabe. Anm. des Ueberſ.

chen, wenn ſo viel Anſtalten und Lärmen nöthig wäre, ſie beyſammen zu halten. Je mehr man Takt ſchlägt, ſagt Rouſſeau, deſto weniger hält man Takt; und gemeiniglich haben ſchlechte Muſik und ſchlechte Tonkünſtler dergleichen lärmende Hülfe am meiſten nöthig.

Wenn man indeß irgend etwas von der Gewalt glauben will, welche die alte Muſik über die Leidenſchaften gehabt haben ſoll; ſo muß ſie dieſe Gewalt hauptſächlich durch den Nachdruck und die Accentuation des Rhythmus erhalten haben. Ariſtides Quintilian r) macht ein langes Verzeichniß von verſchiedenen Sylbenmaaßen, nebſt ihren beſondern Eigenſchaften, das Gemüth zu ſtillen oder zu empören, ſowohl nach der Natur der Sylben, oder Füße der Verſe, als nach Maaßgabe der Gedanken, welche ſie ausdrücken ſollten. Und, da der Leſer dadurch Gelegenheit bekommen wird, zu ſehen, wie viel man auf dieſen Theil der Muſik hielt, und wie eingebildet und idealiſch manche von dieſen Diſtinktionen geweſen zu ſeyn ſcheinen; ſo will ich die ganze Stelle hier überſetzen.

„Das Zeitmaaß, welches mit einem Niederſchlage anhebt, iſt ruhig und ſanft; dasjenige hingegen, welches mit einem Aufſchlag anfängt, drückt Unruh und Heftigkeit aus. Volles Zeitmaaß, das iſt, was aus ganzen Füßen beſteht, thut eine edle Wirkung; und dasjenige, welches durch katalektiſche Verſe entſteht, woran eine Sylbe oder Note fehlt, wenn ſie durch einen kurzen Ruhepunkt oder eine Pauſe erſetzt wird, hat mehr Simplicität; iſt aber minder edel. Takt von gleichen Verhältnißen iſt angenehm; und der von ungleichen Taktheilen, oder von ſeſquialterirtem Verhältniß, dient vorzüglich zur Erregung ſanfter Rührung. Doppeltes Zeitmaaß, iſt eine Art von Mittelgattung zwiſchen dem Angenehmen und Empörenden. Wenn die Taktbewegung von zwey gleichen Noten nicht langſam iſt, ſo macht ſie einen lebhaften, heftigen Eindruck, und ſchickt ſich zu kriegeriſchen Tänzen, die man Pyrrhichiſche nennt, worinn die Tänzer bewaffnet ſind, und das Zeitmaaß, deſſen Bewegung ſich nach einer Versart richtet, die aus langen Sylben beſteht, iſt ernſter, nachdrücklicher, und zu Hymnen geſchickt, welche zur Ehre der Götter, bey Feſten und Opfern geſungen werden. Der Takt, der aus einer Miſchung von langen und kur-

r) Lib. II. p. 97. edit. *Meibom.*

gen Noten beſteht, vereint die Eigenſchaften der beyden letztgedachten Arten in ſich.“ *)

„Unter den doppelten Verhältniſſen haben der Jambe und der Trochäer am meiſten Lebhaftigkeit und Feuer, und ſchicken ſich vorzüglich zum Tanz. Die ſogenannten ἐφθιοι und σπειστοι, deren Arſis zwey langen Sylben entſpricht, ſind voller Würde. Zuſammengeſetzte Zeitmaaße ſind pathetiſcher, als einfache; und diejenigen, die auf Ein Klanggeſchlecht eingeſchränkt ſind, erregen die Leidenſchaften weit weniger, als die, welche aus dem einen Geſchlecht ins andre übergehen.“ s)

Nachdem Ariſtides dieſe Unterſcheidungsmerkmale des Zeitmaaßes angegeben hat, ſo fährt er fort, ihre Wirklichkeit und ihren Grund in der Natur daraus zu beweiſen, daß er zwiſchen einigen beſondern Arten des Rhythmus, und zwiſchen dem Gange und den Handlungen der Menſchen eine Vergleichung anſtellt. Er glaubt z. B. „die Bewegung, welche ſich zum ſpondäiſchen Zeitmaaß ſchicke, ſey ein Ausdruck der Mäßigung und Standhaftigkeit; die Trochäen, oder Päane verrathen einen höhern Grad von Feuer und Leben; der Pyrrhichius habe etwas niedriges und unedles an ſich; eine unregelmäßige Geſchwindigkeit gebe Ausgelaſſenheit und Unordnung zu erkennen; und endlich, eine aus allem dieſen zuſammengeſetzte Taktbewegung ſey wild und ausſchweifend.“

In Anſehung der Vortrefflichkeit und der Wirkungen der alten Muſik, iſt es ſchwer, zwiſchen Leichtgläubigkeit und Zweifelſucht die rechte Mittelſtraße zu halten. Solche Schwärmer; wie Ariſtides Quintilian, machen dadurch, daß ſie zu viel behaupten, die ganze Sache lächerlich, und uns vielleicht geneigt, zu wenig davon zu glauben. Die Einfachheit der alten Melodie, und ihre ſta-

*) Die Alten hatten, außer unſerm ganzen und Tripeltakt, auch Taktarten von fünf und von ſieben gleichen Noten, welches freylich neuern Muſikern ſehr ſonderbar vorkommen muß. Unter dem doppelten Zeitmaaß verſteht Ariſtides Quintil. den Tripeltakt, worinn der Niederſchlag ſich zum Aufſchlage wie 2 zu 1 verhielt, oder worinn der eine Takttheil doppelt ſo lang war, als der andre. So nannten ſie den ganzen Takt den gleichen, weil ſich jeder Takt in zwey gleiche Theile ſcheiden ließ; und ſo hieß der Takt von fünf Noten *Seſquialter*, das iſt, von 2 zu 3; und der von ſieben, *Epitritus*, oder von 3 zu 4, weil die Takte ſich in dieſe Verhältniſſe theilen ließen.

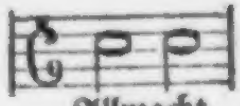
s) Die Franzoſen ſcheinen dieſe Vorſchrift bey Verfertigung ihrer alten ernſthaften Opern vor Augen gehabt zu haben, weil in ihnen das Tempo beſtändig abwechſelt.

viſche Abhängigkeit von der Poeſie, hat vermuthlich einige von dieſen Träumereyen veranlaßt. Indeß mag dieß geweſen ſeyn, wie es will, ſo ſcheint mirs hier der rechte Ort zu ſeyn, von dieſen poetiſchen Füßen und Rhythmen, woraus die Alten ſo viel machten, einige Nachricht zu geben. *)

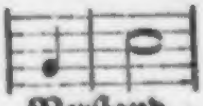
Ein poetiſcher Fuß beſteht aus einer gewiſſen Anzahl von Sylben; und macht einen gewiſſen Theil des Verſes aus, wie ein Takt einen Theil eines muſikaliſchen Stücks. Ein Hexameter beſteht aus ſechs ſolchen Füßen; ein Pentameter aus fünfen.

Der Spondäus, Jambe, Trochäus, und Pyrrhichius, oder Periambus, ſind diſſyllabiſche Füße, oder ſolche, wovon jeder aus zwey Sylben beſteht.

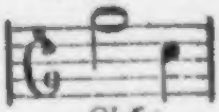
Der Spondäus beſteht aus zwey langen Sylben, †) z. B. vertunt. (– –)



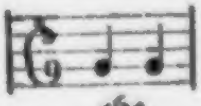
Der Jambe hat eine kurze, und eine lange Sylbe; ††) Θεος, λεγω, potens, amas. (⏑ –)



Der Trochäus hat eine lange, und eine kurze Sylbe: gratus, muſa. (– ⏑)



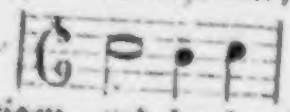
Der Pyrrhichius, oder Periambus hat zwey kurze Sylben: mare, probus. (⏑ ⏑)



*) Daß die Kenntniß der poetiſchen, und ſelbſt der rhetoriſchen Sylbenmaaße, von den Alten einem Tonkünſtler für nothwendig gehalten wurde, ſieht man aus den Bemühungen der muſikaliſchen Schriftſteller, beſonders der lateiniſchen, dieſe Sylbenmaaße zu erklären, in allen ihren auf uns gekommenen Schriften.

†) Die alte ſpondäiſche, oder Libationsmuſik, welche Olympus in der alten enharmoniſchen Klangart, ohne den Viertelton, ſetzte, war in dieſem Zeitmaaße, welches aus langſamen gleichförmigen Noten beſtand; und der poetiſche Fuß erhielt ſeinen Namen von dieſem Gebrauch deſſelben.

††) Jambiſche Verſe brauchte man urſprünglich in der Satire, und ſie bedeuten daher bey den Alten oft ſo viel, als ſatiriſche Verſe.

Der Daktyl, Anapäst, Moloß, Tribrach, Bacchius, Antibacchius, Amphibrachys, und Kretikus, sind dreysylbig. Für einige darunter haben wir, in neuern Sprachen keine gleichgeltende; der Daktyl aber, der aus einer langen und zwey kurzen Sylben besteht – ⏑ ⏑  ist auch bey uns sehr gewöhnlich; als: Zärtliche, züchtigen, und dergl. Und wir haben eben sowohl, als die Griechen und Römer, aus Daktylen bestehende Verse; z. B.

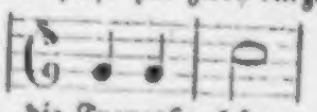
Nun | klappern die | reisenden | Störche,
Nun | schwatzet der | gauckelnde | Staar.

Man vergleiche diese Verse mit folgenden berühmten Stellen beym Homer und Virgil, wo der Klang der Verse offenbar und absichtlich ein Wiederhall des Inhalts ist. Nachdem Homer (Odyss. B. XI.) in arbeitenden Spondeen die langsame, mühselige Art geschildert hat, mit welcher Sisyphus seinen Stein bergan wälzte, so bedient er sich behender Daktyle, um das schnelle Herabrollen desselben zu schildern:

Αὖθις ἔπειτα κοδονδὲ κυλινδετο λαας ἀναιδης.

Und Virgil, B. VIII, v. 596. beschreibt in lauter Daktylen den Galop des Pferdes:

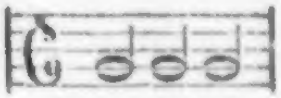
— — — — — It clamor, et agmine facto
Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Der Anapäst hat zwey kurze und eine lange Sylbe; als sapiens, recubans, ⏑ ⏑ –  Isaak Vossius, (de Viribus Rhythmi, p. 56.) sagt, die Franzosen hätten keine Daktylen, und die Engländer keinen vollkommnen Anapäst in ihrer Sprache. Die Franzosen mögen für sich selbst sprechen; der Vorwurf aber, den er den Engländern macht, läßt sich durch die bloße Erwähnung der Wörter *recommend* und *disappoint* leicht widerlegen. *)

*) Schwerlich hätte Vossius diese Wörter für vollkommne Anapästen gelten lassen; und nur diese sprach er den Engländern ab. Die zweyte Sylbe in beyden hat of-

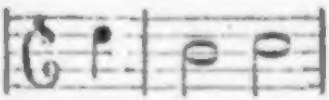
Ich will die übrigen poetiſchen Füße der Alten nur bloß darum noch herſetzen, damit man ſehe, was für Mittel ſie in Händen hatten, ihre Melodie durch verſchiedentliche Verknüpfungen von zweyerley Tönen, der langen und kurzen, abzuändern.

Der Moloſſus hat drey lange Sylben, – – –

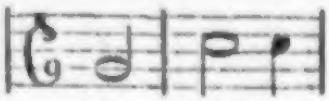


Der Tribrachys drey kurze, ⏑ ⏑ ⏑

Der Bacchius, welcher ein umgekehrter Daktylus iſt, hat eine kurze, und zwey lange Sylben, ⏑ – –

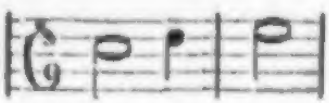


Der Antibacchius, zwey lange und eine kurze Sylben, – – ⏑



Der Amphibrachys, eine kurze, eine lange, und eine kurze; oder eine lange Sylbe zwiſchen zwey kurzen, ⏑ – ⏑

Der Kretikus, eine kurze zwiſchen zwey langen Sylben, – ⏑ –



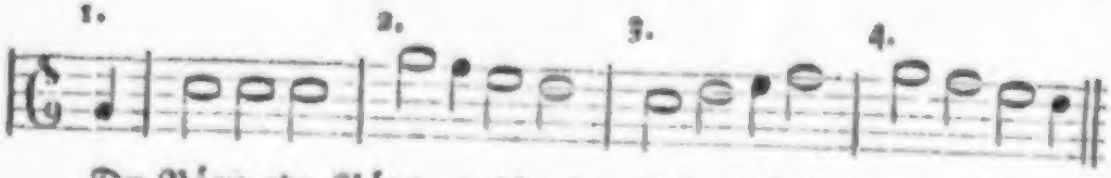
Die vierſylbigen ſind aus ſchon erwähnten Füßen zuſammengeſetzt.

Der Proceleuſmatikus beſteht aus vier kurzen Sylben, oder aus zwey Pyrrhichiern; ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

Der Choriambus aus zwey kurzen zwiſchen zwey langen, oder aus einer Verbindung des Trochäen und Jamben, – ⏑ ⏑ –

Von dem Fuß Epitrite giebt es viererley Arten: 1. Den Jamben und Spondäen ⏑ – – –; 2. Den Trochäen und Spondäen – ⏑ – –; 3. Den Spondäen und Jamben – – ⏑ –; und 4. den Spondäen und Trochäen – – – ⏑.

ſenbar zu viel Läng', durch die Poſitien. Eben das iſt der Fall in manchen deutſchen anapäſtiſchen Wörtern, z. E. Königreich, Ewigkeit, u. ſ. f. Anm. des Ueberſ.



Der Päan oder Päon, welcher das Widerſpiel dieſes letztern iſt, beſteht aus einer langen Sylbe, und drey kurzen, – ∪ ∪ ∪, ∪ – ∪ ∪, ∪ ∪ – ∪, ∪ ∪ ∪ –.

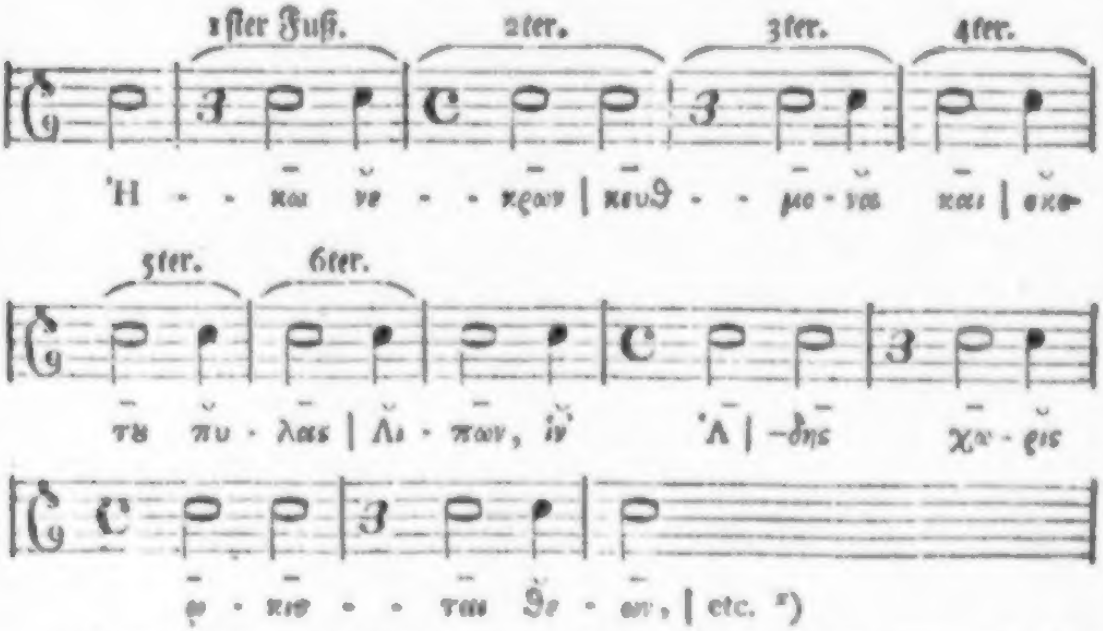
Servius zählt mehr als hundert verſchiedne Versarten unter den Lateinern; und dem Hephäſtion zufolge, war ihre Anzahl unter den Griechen noch beträchtlicher; folglich ließ ſich auch ihre Melodie auf eben ſo vielerley Art abändern. Es iſt indeß nicht der geringſte Anſchein da, daß die Alten in ihrer Vokalmuſik die Art von verlängerten Noten gehabt hätten, die wir punktirte nennen; auch erlaubten ſie keine Ruhepunkte in der Mitte eines Verſes; wenn es gleich am Ende der katalektiſchen, oder abgebrochnen Verſe, dem Sänger erlaubt war, die Lücke durch ein Stillſchweigen auszufüllen, welches eben ſo viel war, wie eine Pauſe in der neuern Muſik. Und, ob ſie gleich eine ſo große Mannichfaltigkeit von Füſſen in ihrer Poeſie hatten, ſo ſind doch viele von den ſchon angeführten für die neuere Melodie nicht brauchbar.

Nach allen den Unterſuchungen und Nachforſchungen, die ich hierinn habe anſtellen können, muß man doch bekennen, daß die Materie von der alten Muſik überhaupt noch immer in ſehr viel Schwierigkeit und Ungewißheit verhüllt bleiben, und vermuthlich beſtändig ſo bleiben wird. Es iſt indeß ein Glück für diejenigen, welche dieſen dunkeln Winkel des Alterthums ſo nahe, als möglich, zu betrachten wünſchen, daß die Ausſicht in denſelben gerade da am hellſten iſt, wo ſie, nach der Verſicherung aller ihrer Bewundrer, am meiſten Unterſuchung verdient. Denn ſo wenig wir auch von der Melodie der alten Muſik wiſſen; ſo war doch der Rhythmus, oder das Zeitmaaß dieſer Melodie, wie ſchon bemerkt iſt, ganz nach den metriſchen Füßen der Verſe eingerichtet; und wir müſſen ihn daher allemal eben ſo gut kennen, als die Proſodie und den Bau des Verſes. Und ſo brauchen wir nichts weiter zu thun, als den langen und kurzen Sylben zwey beſondre Noten zu geben, wovon die eine doppelt ſo lang, als die andre iſt, um ſo genau, als ob wirs hörten, zu wiſſen, auf welche Weiſe jede beſondre Art von Sylbenmaaß von den Alten, in Abſicht auf Zeitmaaß und Kadenz behandelt wurde; und eben dieß war jener ſo geprieſene Rhythmus, wovon uns

ſo oft geſagt wird, er ſey Alles in ihrer Muſik geweſen. Es wird daher denen, welche die Dichtkunſt der Alten niemals aus dieſem Geſichtspunkt ang ſehen haben, wohl nicht unangenehm ſeyn, wenn ich ein paar Beyſpiele anführe, die vielleicht dazu dienen können, einiges Licht über die dramatiſche Muſik der Griechen zu verbreiten, und einigen Begriff von den rhythmiſchen Hülfsmitteln zu geben, deren ſich der poetiſche Muſiker in einem von den wichtigſten Theilen ſeiner Kunſt bedienen konnte.

Das erſte Beyſpiel betrifft den jambiſchen Vers, der vornehmlich in den griechiſchen Trauerſpielen üblich war, und worinn der Dialog und Monolog, folglich alles, außer dem Chor und der Ode, geſchrieben zu werden pflegte. Ich will nur bloß Noten von ähnlicher Länge mit den Sylben darüber ſetzen, und den Takt bemerken; die Melodie überlaſſ' ich der Einbildung der Leſer. Wollte ich mirs anmaßen, auch dieſe hinzu zu ſetzen, ſo würde ich fürchten, für dieſe Verwegenheit als ein zweyter Salmoneus angeſehen und beſtraft zu werden:

Demens qui nimbos et non imitabile fulmen
Aere, et cornipedum curſu ſimularat equorum.



*) Dieß Sylbenmaaß beſtand, wenn es rein und unvermiſcht war, aus ſechs jambiſchen Füſſen, als:

Diese Verse sind der Anfang in der Hekuba des Euripides, und wurden von dem Geist des Polydorus gesungen. y) Die dazwischen gezognen Striche sollen bloß zeigen, wie die Alten diesen Vers in drey Abschnitte theilten, deren jeder aus zwey Füßen bestand; die eigentlichen Taktstriche aber, die Thesis, oder der Niederschlag, müßen allemal in die Mitte des Fußes fallen: ⏑ | –; ⏑ | ⏑. Um die Füße noch deutlicher zu unterscheiden, habe ich sie einzeln mit Strichen bemerkt, ob es gleich der alten Art von Skansion bey Versen dieser Art gemäßer, und vermuthlich auch für den Ausdruck ihrer Kadenz und Wirkung zuträglicher gewesen wäre, wenn ich in jedem Verse nur drey solcher Striche gemacht hätte. z)

Ĕ̄quēs | sŏnan|tĕ ver|bĕra|bĭt un|gŭla.

Dergleichen Verse kommen indeß selten vor. Die Regeln dieses Sylbenmaaßes foderten bloß, daß der zweyte, vierte, und letzte Fuß Jamben seyn mußten; die übrigen konnten Spondäen, Anapästen oder Daktylen seyn. Dieses Sylbenmaaß hatte viel Aehnlichkeit mit unserm Alexandriner, oder zwölfsylbigem Verse; jedoch, mehr in der Anzahl und Gattung seiner Füße, als in seinem Gange, oder seinem Eindruck aufs Gehör. Der Ruhepunkt nach dem dritten Fuße, der einem wohlklingenden Alexandriner so unentbehrlich ist, findet nur zufälligerweise in dem Jamben statt, der schneller fortläuft, und mehr prosaisch klingt. Dieß bewog unstreitig die Alten, ihn *per dipodiam*, oder nach doppelten Füssen, abzumessen. (S. HORAT. Art. Poet. v. 252.) die mit Doppeltakten in der neuern Musik übereinstimmen. Ariost schrieb einige Lustspiele in dieser jambischen Versart. Einer von seinen Versen wird vielleicht eine so genaue Vorstellung von dem alten Jamben geben, als sich in Absicht auf seine Kadenz, nur immer geben läßt:

Per dio son qua | si in pensier di | tornarmene.

Hiezu kann auch folgender Alexandriner beym Spenser dienen:

So in his angry courage fairly pacified.

Oder im Deutschen, der ramlerische Vers:

Es wünscht den Tod der ungetreue Tantalus.

y) Vom furchtbaren Aufenthalt der Todten komm' ich
Vom Sitz der Finsterniß, wo fern von allen
Den Göttern, der Regent der Hölle thront.

z) Die Jamben der griechischen Komödie unterscheiden sich von diesen bloß durch etwas mehr Freyheit in der Wortfügung. Die bey den Römern, im Plautus und Terenz, sind so äußerst frey, daß sie oft nicht merklich von der Prose abgehen, selbst nach dem Urtheile des Cicero: propter *similitudinem sermonis*, sic saepe sunt abiecti, vt nonnunquam *vix* in his *numerus* et *versus sentiri possit*. Orator. Cap. 55.

Außer diesem Sylbenmaaß erlaubte der Dialog auch gelegentlich trochäische Verse. Sie kommen gemeiniglich in Scenen der Eilfertigkeit und der Unordnung vor; da dieß Sylbenmaaß, wie Aristoteles es beschreibt, flüchtig und tanzend ist. *) Ein Charakter, den ihnen der Leser nicht abstreiten wird, wenn er die alten Trochäen mit einem völlig damit übereinstimmenden Sylbenmaaße in neuern Sprachen vergleicht, das man aber noch nicht in Trauerspielen gebraucht hat.

Ποῦ 'στιν, οὗτος, ὃς πέφευγε | τ' ἀμὸν ἐκ δόμων ξίφος; b)

Dieser Vers ist ganz trochäisch, und völlig in eben dem Sylbenmaaße, wie:

Jolly mortals, fill your glasses,
Noble deeds are done by wine.

d. i. Füllt die Gläser, frohe Brüder,
Edle Thaten lehrt der Wein.

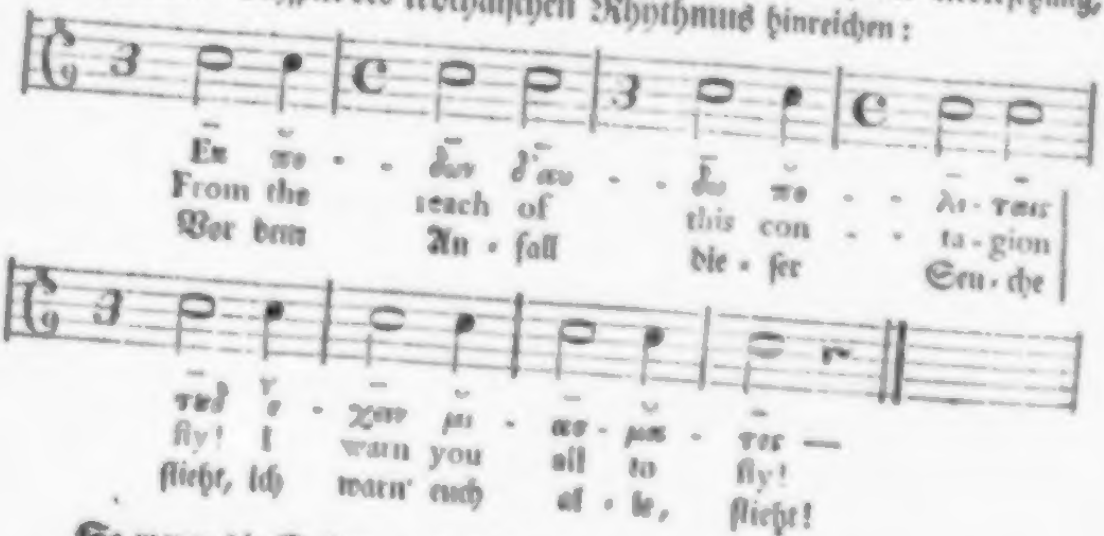
Der ganze Unterschied ist, daß die alten Trochäen in Einer Zeile geschrieben wurden; dieß ist aber bloß fürs Auge; denn im Grunde bestehen sie aus zwey Versen, da die letzte Sylbe des vierten Fußes, so viel ich weiß, allemal der Schluß eines Wortes ist.

Herr West hat in seiner Uebersetzung der Iphigenia in Tauris von Euripides eine ganze Scene trochäischer Verse in das ähnliche englische Sylben-

a) Τροχερον — ορχηστικωτερον. *Aristot.* Rhet. 3. 4. Poet. 4.

b) EURIP. Orest. v. 1539. Orest läuft auf die Bühne, das Schwert in der Hand, einen phrygischen Sklaven zu verfolgen, der ihn beleidigt hatte, und ruft: „Wo ist der, der vor meinem Schwerte aus dem Hause lief?" — Diese Verse bestehen aus acht Füßen; und es fehlt darinn eine Sylbe, den letzten Trochäen vollständig zu machen; welches bey dem folgenden Exempel durch eine Viertelpause ausgedrückt ist, um den Takt auszufüllen, wie die Alten es bey der Setzung dieser mangelhaften Verse zu machen pflegten. S. *Aristid. Quintil.* p. 40. über diese Pausen, oder *vacua tempora*. Das trochäische Sylbenmaaß verstattete eben, wie das jambische, die Einmischung andrer Füße; dagegen waren hier, ganz anders wie in den Jamben, der erste, dritte, und fünfte Fuß, die unverletzlichsten. Von beyden ist indeß noch zu merken, daß diese Freyheit nicht so groß war, daß dadurch der allgemeine Charakter und Gang des Verses irgend zerstört wurde.

maaß überſetzt. c) Ein einziger Vers des Originals, mit ſeiner Ueberſetzung, wird zu einem Beyſpiel des trochäiſchen Rhythmus hinreichen:

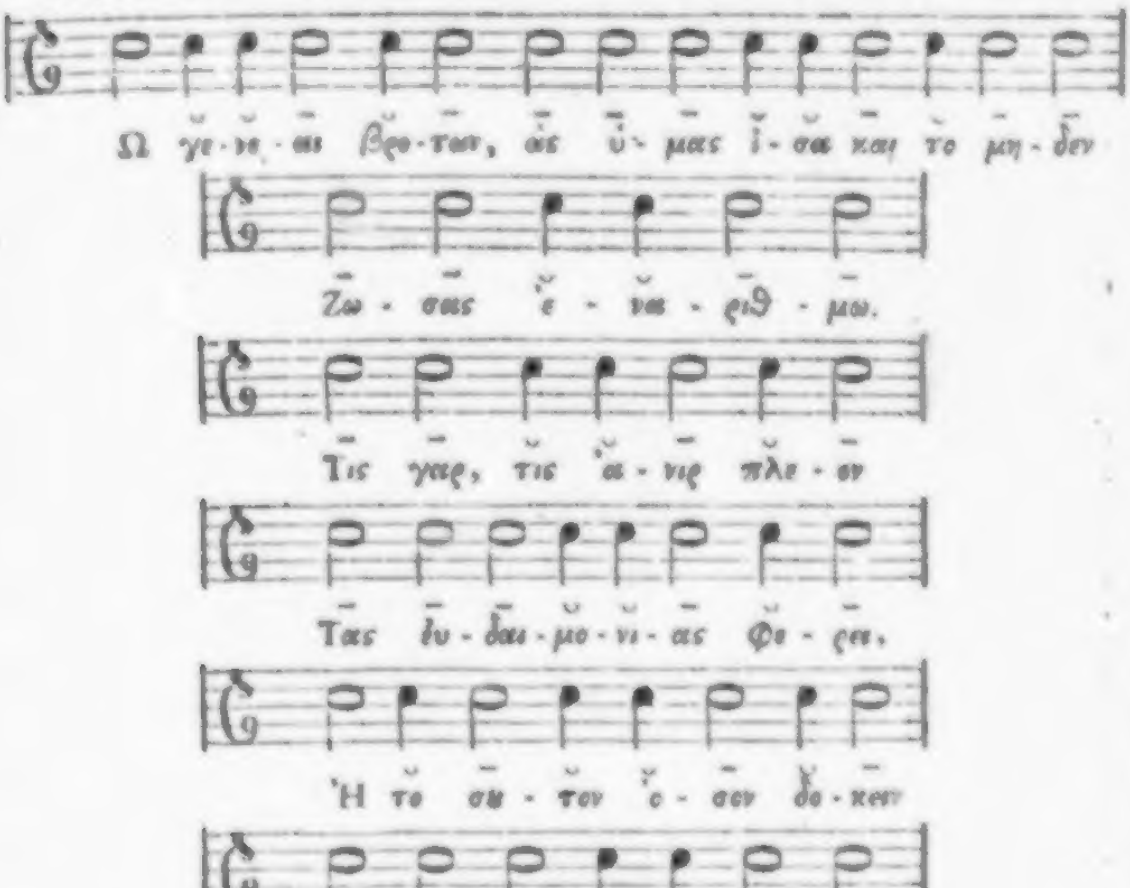


So waren die Sylbenmaaße beſchaffen, deren man ſich in dem Dialog der alten Trauerſpiele bediente; und ſo müſſen auch die Rhythmen oder Zeitmaaße der dazu geſetzten Muſik beſchaffen geweſen ſeyn.

Ich will dieſe Anmerkungen mit noch einem Beyſpiele ſchließen, das aus einem Chor genommen iſt, einem Theil des alten Drama, der, wie wir im neunten Abſchnitt zeigen werden, im eigentlichern Verſtande muſikaliſch, und für den Tonkünſtler vorzüglich ausgezeichnet war, um daran allen Zauber ſeiner Kunſt, und alle Wunder des Rhythmus zu zeigen. Von dem Sylbenmaaße des Chors will ich bloß überhaupt anmerken, daß daſſelbe ſolch eine unbegränzte Mannichfaltigkeit in Miſchung und Stellung der Füße ſcheint gehabt zu haben, und durch ſo wenig Einſchränkungen gefeſſelt geweſen zu ſeyn, daß ein neueres Ohr es oftmals nicht von einer ſchönen und fließenden Proſe unter-

c) Er ſcheint ſich indeß in der Meynung geirrt zu haben, daß die Trochäen in dieſer Scene gebraucht wären, um ihr ein gewißes feyerliches Anſehn zu geben, u. ſ. f. Nichts konnte mehr von dem Charakter dieſes Sylbenmaaßes entfernt ſeyn. Vielmehr ſchickte es ſich zu Gelegenheiten von dringender Geſchäftigkeit und ängſtlicher Zerſtreuung, dergleichen der Inhalt dieſer Scene iſt. Der Verf. — Man vergleiche über dieſe vermeynte Eile des Trochäus das Fragment aus Herrn Klopſtocks Geſprächen vom Sylbenmaaße, in der erſten Fortſetzung der Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur, (Hamb. und Bremen, 1770. 8.) S. 39. ff. A. d. Ueb.

ſcheiden kann. Wir können daher von der Muſik des alten Chors nichts weiter mit Gewißheit beſtimmen, als die verhältnißmäßigen Längen der Töne, in ſo fern ſie durch die Proſodie feſtgeſetzt werden. Auf welche Art die Alten ſie mit Taktſchlägen eintheilten, getraue ich mir nicht einmal zu muthmaßen; und ich glaube, man kann es dem muſikaliſchen Leſer als ein Problem vorlegen, das es zum mindeſten wegen ſeiner Schwierigkeit, wenn auch nicht ſeiner Erheblichkeit wegen, verdient, ſeinen Scharfſinn daran zu üben: wie die Takte folgender Probe abzutheilen wären, um ſie für das Ohr ſo wenig beſchwerlich, als möglich, zu machen.



d) SOPHOCL. *Oedip. Tyr.* v. 1210. „O! Menſchengeſchlecht! wie ſehr ſcheint „mir dein Leben ein Nichts zu ſeyn! Denn wem iſt wohl je gröſſeres Glück geworden, „als bloß der Wahn, beglückt zu ſeyn? Und auch der war bald dahin!“ —

Der auffallendſte Umſtand in allen dieſen Beyſpielen, iſt die beſtändige Veränderung des Zeitmaaßes, welche die Miſchung ungleicher Füße verurſacht. *e*) Für das Auge hat freylich das Recitativ der alten franzöſiſchen Oper ein ähnliches Anſehen; wo aber kein ſtrenges Zeitmaaß beobachtet wird, da ſind die Abänderungen dem Ohre nicht ſo merklich. Keinen Umſtand in Anſehung der alten Muſik hat man der neuern öfter, und mit größerm Triumph, entgegengeſetzt, um jener ihre Vorzüglichkeit zu beweiſen, als ihre unverbrüchliche Uebereinſtimmung mit der feſtgeſetzten Quantität der Sylben. *f*) Es iſt vielleicht eben ſo ſchwer, dieß zu widerlegen, als ſichs zu denken, wie ſolch eine Muſik nach der Strenge konnte ausgeführt werden, ohne ſowohl bey den Zuhörern als Spielern und Sängern Verzuckungen zu erregen. Wenn dieß indeß der Fall war, ſo dürfen wir uns nicht länger über die lärmenden Hülfsmittel wundern, deren ſich die Alten zum Taktſchlagen bedienten; denn ich glaube, das beſte neuere Orcheſter würde es ſchwer, wo nicht gar unmöglich finden, bey dem Vortrage eines griechiſchen Chors genau beyſammen zu bleiben, wenn es gleich von allem dem Geraſſel eines alten Koryphäus unterſtützt würde.

Ueberhaupt wird vielleicht ſelbſt der unvollſtändige Abriß, den ich von den rhythmiſchen Hülfsmitteln der alten Muſik zu geben geſucht habe, ſchon hinreichend ſeyn, etwas mehr als einen Zweifel darüber mit Recht zu veranlaſſen, ob bey allem dem, was Iſaak Voſſius, *g*) und manche andre, hierüber geſagt haben, eine feſte Proſodie, und die ſtrenge, unwandelbare Länge der Sylben, eine Sprache zur Muſik bequemer mache; das heißt, ob eine genau nach ſolch einer Sprache geformte und eingerichtete Muſik nicht nothwendig beklemmt und dürftig ausfallen muß, in Vergleichung mit jener freyen, ungefeſſelten Mannichfaltigkeit, jener ungezwungenen Streiferey rhythmiſcher Phraſen, die einen

e) S. Du Bos Reflexions Critiques, T. III. p. 33.

f) In verſu quidem theatra tota exclamant, ſi fuit una ſyllaba brevior aut longior. Cic. in Bruto, c. 51.

g) Dieſer Schriftſteller, *De Viribus Rhythmi*, p. 128. räth den Neuern, wenn ſie eine hörbare Muſik zu haben wünſchen, alle ihre barbariſche Mannichfaltigkeit von Noten abzuſchaffen, und nichts, als halbe und Viertelnoten beyzubehalten. Das hieße wahrlich, *inventis fruges, glande vesci!*

ſo anſehnlichen Theil des Reichthums der neuern Muſik ausmache. h) Verſuche es doch der erfindungsreichſte Komponiſt, ein halbes Dutzend Hexameter, bloße Jamben, oder andre Verſe in Muſik zu ſetzen, die ſich in den geraden oder ungeraden Takt bringen laſſen; ſo wird er bald finden, daß keine Hülfen der Melodie hinreichend ſind, die abgeſchmackte und langweilige Einförmigkeit des Zeitmaaßes zu verdecken, oder zu bemänteln; und wenn vollends vom Ausdruck die Rede iſt, ſo könnten wir eben ſo gut erwarten, von dem mechaniſchen Hin- und Herdrehen eines Soldaten auf der Parade gerührt zu werden. In andern Sylbenmaaßen, dergleichen einige in den obigen Beyſpielen vorgekommen ſind, wo Füße von verſchiedner Sylbenlänge mit eingemiſcht werden, erhält man freylich einige Abwechſelung; ſie iſt aber hier am unrechten Orte; denn, ohne der langweiligen Wirkung abzuhelfen, die eine beſtändige Wiederkehr von bloß zweyerley Notenlängen thut, vermehrt ſie das Widerliche durch eine unangenehme und unſchickliche Stellung der Sylben. Das Ohr wird hier noch immer durch Einförmigkeit ermüdet, wo es Abwechſelung fodert, und durch Abwechſelung geſtört, wo es Einförmigkeit fodert.

Dagegen wird in der neuern Muſik, durch ihre Abtheilung in gleiche Takte, und durch ihre ungleiche Unterabtheilung dieſer Takte in Noten von verſchiedner Länge, mit demjenigen Wohlgefallen, welches das Ohr von Natur an einem regelmäßigen und gleichen Zeitmaaß findet, auch alle die Abwechſelung, und aller der Ausdruck vereint, wornach die Alten, wie es ſcheint, mit ihren plötzlichen und konvulſiviſchen Takteveränderungen ſtrebten, und mit ihrem beſtändigen Zuſammenſtoß eines mißtönenden und unverträglichen Rhythmus. i)

h) Es freuet mich, daß ein ſinnreicher Schriftſteller hierinn mit mir einerley Meynung hat: „Die Muſik," ſagt Herr Webb, „erborgt ihre Gedanken von der Poeſie, und leiht ihr Bewegungen; ſie muß folglich diejenige Art von Verſifikation am „liebſten wünſchen, bey welcher ſie die meiſte Freyheit behält, ihrem eignen Genie zu „folgen." S. Webb's Betrachtungen über Poeſie und Muſik, S. 131.

i) Nichts ſcheint zum muſikaliſchen Vergnügen weſentlicher zu gehören, als die Eintheilung der Melodie in gleiche Taktheile. Quintilian ſchrieb dieſer natürlichen Abmeſſung des Ohrs die erſte Erfindung der Dichtkunſt zu: Poema — *auribus menſura, et ſimiliter decurrentium ſpatiorum obſervatione* etc generatum. — Hexameter und Jamben ſcheinen die älteſten griechiſchen Sylbenmaaße geweſen zu ſeyn; und die letztern waren, nach *Horat.* de Art. Poet. v. 253. anfänglich rein und unvermiſcht. Die

Aus den ſchon angeführten Beweiſen erhellt, daß die Griechen und Römer nur zwey verſchiedne Grade langer und kurzer Noten hatten; und ſelbſt die alten rhombiſchen und viereckigen Charaktere, deren man ſich noch itzt in dem Canto Fermo der römiſchen Kirche, unter dem Namen gregorianiſcher Noten, bedient, ſind nur von zwiefacher Art. Ihr Zeitmaaß kann freylich bald geſchwinder, bald langſamer geweſen ſeyn; indeß muß man doch immer zwiſchen ihnen einerley Verhältniß beobachtet haben; und alle ihre Abwechſelung entſtand alſo nur aus verſchiednen Verbindungen dieſer beyden Arten von Noten, ſo viel ſich etwa in zweyerley Arten der unſrigen Abwechſelung erhalten ließe, als: unter ganzen und halben Noten, halben und Viertelnoten, oder Viertel und Achtelnoten. *)

Hieraus erklärt ſich die Leichtigkeit, mit welcher ſelbſt das gemeine Volk in Griechenland die Fehler entdecken konnte, die man etwan in der Länge oder Kürze der Sylben begangen hatte, ſowohl in Anſehung der Poeſie, als der

Einmiſchung ungleicher Füße, und die dithyrambiſche Freyheit der lyriſchen Poeſie, waren ſpätere Verfeinerungen. Der Fortgang des muſikaliſchen Rhythmus war natürlicherweiſe der nämliche. Plutarch ſagt ausdrücklich, in ſeinem Geſpräch von der Muſik, daß die muſikaliſchen Stücke Terpanders, und andrer alten Meiſter, auf Heraeter, vornehmlich aus dem Homer, geſetzt waren; das heißt, ſie waren in einer gleichförmigen, gemeinſchaftlichen Taktart geſetzt. Von der Veränderung und Vermiſchung des Rhythmus wird als von einer Neuerung ſpäterer Tonkünſtler geredet. Plato verwirft dieſe zuſammengeſetzten Taktarten aus der Muſik ſeiner Republik; und ſelbſt Voſſius, dieſer groſſe Verfechter des alten Rhythmus, welcher behauptet, „es könne keiner ein guter Muſiker ſeyn, der nicht ein guter Trommelſchläger iſt,“ geſteht, p. 11: vitioſum et incompoſitum inprimis eſt carmen, ſi duorum, trium, quatuor, plurimum temporum pedes, veluti Pyrrhichii, Iambi, Dactyli, Paeones, ſimul copulentur: wenn dieß gleich beſtändig, nicht nur in dem lyriſchen Theil, ſondern auch ſelbſt in dem Dialog der alten Schauſpiele geſchieht.

*) Die neuere Muſik, ſagt Herr Harris, (*Diſc. on Muſic, Paint. and Poet.* p. 72.) bedient ſich mancherley verſchiednr Längen der Noten, die ſich alle auf eine mannichfaltige Art, ſelbſt in einerley Takt oder Zeitmaaß, verbinden laſſen. Die endlich Poeſie hingegen hat nur zwey Längen oder Quantitäten, eine lange Sylbe, und eine kurze, welche die Hälfte von jener iſt; und alle Abwechſelung der Verſe entſteht nur aus denen Füſſen und Sylbenmaaßen, welche die verſchiedne Miſchung dieſer beyden Arten von Sylben hervorbringen kann.“ — Dieß letztere gilt auch völlig von der alten Muſik, die genau an die Verſe gebunden war; und vielleicht ließe ſich der Unterſchied des alten und neuern muſikaliſchen Rhythmus auf ganzen langen Seiten nicht beſſer ins Licht ſetzen.

Muſik; ein hiſtoriſcher Umſtand, worinn alle Schriftſteller übereinſtimmen. Und hiedurch ſcheint auch das beſtätigt zu werden, was ſchon im fünften Abſchnitte geſagt iſt: daß, außer den der Melodie eigenthümlichen Intervallen, auch der Rhythmus, oder das Zeitmaaß, etwas dazu muß beygetragen haben, die Tonarten zu charakteriſiren, wenn er gleich mit unſern Dur- und Molltönen gar nichts gemein hat; und dieß giebt uns einen ganz andern Begrif davon, als uns die Beſchaffenheit unſrer neuern Tonarten oder Tonfolgen, und unſrer Muſik überhaupt, an die Hand geben kann. Tartini ſagt über dieſen Umſtand, daß wir die Proſodie nach der Muſik, und nicht die Muſik nach der Proſodie, einrichten: „Da die alten Tonkünſtler, nach den ihnen vorgeſchriebenen Regeln, „genöthigt waren, die Quantität der Sylben, in ihrer Muſik, aufs ſtrengſte zu „beobachten; ſo war es unmöglich einen Vokal im Singen länger auszudehnen, „als es die Sylbenlänge erlaubte; wir hingegen verlängern die Vokalen viele „Takte hindurch, wenn ſie gleich im Leſen oftmals kurz ſind.“

Tartini geſteht indeß, aus bloßer Gefälligkeit, den Alten eine mit Klugheit gebrauchte Fähigkeit zu, Sylben länger oder kürzer zu machen, als es das ſtrenge Zeitmaaß erlauben würde, um dadurch den Ausdruck mannichfaltiger, und die in den Worten liegende Leidenſchaft eindringender zu machen; [k]) wenn aber der Takt mit der Genauigkeit geſchlagen wurde, wie es die Alten erzählen, ſo kann man dieſe Meynung nicht leicht unterſchreiben.

Und itzt, da ich die Natur, die Verſchiedenheit, und die Eigenſchaften des alten Rhythmus erklärt habe, will ich noch einige Worte auf die Prüfung des neuern verwenden, und zu zeigen ſuchen, was er mit dem Alten gemein, und was er eigenthümliches hat. [l])

Wir brauchen itzt das Wort Rhythmus nicht mehr in ſeiner alten Bedeutung; indeß hat man es doch, mit einer kleinen Veränderung der Ausſpra-

k) Tratt. di Muſic. p. 139.

l) Herr Marpurg hat hierüber ein für ſeine deutſchen Landsleute ſehr nützliches Werk herausgegeben: Anleitung zur Singcompoſition, Berlin, 1758. worinn er die Ausſprache der lateiniſchen, deutſchen und italiäniſchen Sprache verglichen hat. Indeß würde eine genaue Anhänglichkeit an die rhythmiſchen Geſetze der Griechen und Römer unſre Melodie gewiß nicht bereichern; wenn ſich gleich genaue Regeln für die engliſche (oder deutſche) Proſodie, nach muſikaliſchen Charakteren feſtſetzen ließen. Und da die Proſodie, nicht bloß die Regeln der Ausſprache, ſondern auch die Regeln des

che beybehalten, um bloß den Schlußfall der Verſe, oder die Uebereinſtimmung und Aehnlichkeit des Klanges in den letzten Sylben von zwey oder mehr Zeilen in der Poeſie, damit zu bezeichnen, welches wir mit Einem Worte den Reim (*Rhyme*) nennen; da man hingegen das Verhältniß, welches ſich zwiſchen den verſchiednen Theilen einer Melodie findet, Zeitmaaß, Takt, Bewegung, nennt.

Und wenn wir nun dieß Verhältniß näher prüfen, ſo finden wir, daß es bloß aus zweyerley, verſchiedentlich modifizirten, Arten beſteht; und dieſe beyden Arten pflegen wir den geraden und den ungeraden, oder Tripeltakt zu nennen.

Tartini hat alles Zeitmaaß von den Verhältniſſen der Oktave und ihrer Quinte hergeleitet. m) „Gerader Takt, ſagt er, entſteht aus der Oktave, die ſich verhält, wie 1:2; Tripeltakt entſteht aus der Quinte, die wie 2:3 iſt. Dieß," ſetzt er hinzu, „ſind die äußerſten Gränzen, in welchen wir irgend ausführbare Verhältniße der Melodie zu finden hoffen können. Es haben wirklich manche den Verſuch gemacht, andre Taktarten einzuführen, die aber, ſtatt guter Wirkung, nichts als die größte Verwirrung hervorgebracht haben; und dieß muß allemal der Fall ſeyn. Man hat Muſik geſetzt, die fünf gleiche Noten in einem Takt hatte; aber kein Muſiker iſt bisher noch im Stande geweſen, ſie auszuführen."

Durch die Verbeſſerung der Inſtrumentalmuſik, und freylich auch durch die Freyheiten, welche wir uns mit der Poeſie im Singen genommen, haben wir die Noten vervielfältigt, und das Zeitmaaß geſchwinder gemacht. Anſtatt Eines Tons auf Eine Sylbe, oder Eines Theils vom Takt für eine kurze, und zweyer Takttheile für eine lange Sylbe, machen wir ſehr oft Abtheilungen und Unterabtheilungen von dieſen verſchiednen Takttheilen in ihre noch kleinern Beſtandtheile, und zuweilen in unmeßbare Größen.

Nach Erfindung der muſikaliſchen Bezeichnung des Zeitmaaßes, die von der poetiſchen verſchieden iſt, wurde das Studium ihrer Verhältniße eins von

Versbaues unter ſich begreift; ſo würde eine Abhandlung über dieſe Materie, in ſo weit ſie die Vokalmuſik betrifft, ein ſehr nützliches Werk für unſre jungen lyriſchen Komponiſten ſowohl, als für Ausländer ſeyn, die ſehr oft die Poeſie mißhandeln, die ihre Melodie eindringend und verſtändlich machen ſollte.

m) Tratt. di Muſica, p. 114.

den mühsamsten und schwersten Geschäften eines Musikers. Diese Charaktere hatten ihren verschiednen Werth, und ihre verschiedne Geschwindigkeit, nach Maaßgebung andrer, zu Anfang eines musikalischen Stücks gesetzten Charaktere, die auch außerdem oft in dem Stücke selbst vorkommen, um eine Veränderung des Zeitmaaßes anzudeuten; als, vom geraden in ungeraden Takt, vom langsamen in geschwinden, und umgekehrt. Diese Charaktere hießen *modi*; sie waren aber so äußerst schwierig, und wurden so leicht mißverstanden, bis die Erfindung der Taktstriche aufkam, wodurch die musikalischen Noten in gleiche Theile abgesondert wurden, daß nicht zwey Theoristen in ihrer Erklärung übereinstimmten.

Diese Vorzeichnungen, wodurch die Art der Taktbewegung, in Ansehung des Langsamen oder Geschwinden, bemerkt zu werden pflegte, dienen seit der Zeit, da man dazu Kunstwörter, hauptsächlich aus der italiänischen Sprache, brauchte, zu nichts weiter, als die Anzahl und die Gattung der Noten eines jeden Takts zu bezeichnen.

Aber, durch diese Erfindung musikalischer Charaktere zur Bemerkung des Zeitmaaßes, und durch die Einführung der Taktstriche, sind wir unstreitig in der Setzung und Ausführung der Instrumentalmusik weiter gekommen, indem sie dadurch mehr Nachdruck und Accentuation erhalten hat; sie hat itzt ihre eignen Kadenzen und Füße, stärker ausgezeichnet und auffallender, als die in der Poesie, nach welchen sich ehedem ihre Bewegung richtete.

Auch haben wir in unsern Arien, eine besondre Gattung von Musik für die Poesie, die vom Recitativ und dem bloßen Absingen ganz verschieden ist; denn in jenen dürfen wir uns weniger an ein bestimmtes Sylbenmaaß binden, als die Alten, und richten uns bloß nach dem Accent und dem Fall der Wörter. Es steht indeß nicht zu leugnen, daß unser figurirter Gesang der Poesie nicht immer genug untergeordnet ist. Denn, indem wir die Musik nach den Worten einrichten, geschieht es oft, daß die schönsten Gedanken und die trefflichsten Verse neuerer Sprachen, durch Achtlosigkeit gegen die Prosodie, verwahrloset, und unverständlich gemacht werden. Selbst die einfachen und leichten Regeln, einer kurzen Sylbe eine kurze Note, einer langen eine lange zu geben, und die Musik nach dem Sylbenmaaß und dem natürlichen Gange des

Verſes zu accentuiren, die ſchon das bloße Leſen einem guten Gehör und Verſtande merklich machen muß, werden nur allzu oft vernachläßigt.

Die neuere Melodie fodert vielleicht mehr, als einen einzelnen Ton für eine einzelne Sylbe; und eine ſchöne Stimme verdient ſchon, dann und wann, eine lange Note, um ihre Anmuth gehörig zeigen zu können; dieß ſollte aber billig nur bey langen Sylben, und offnen Vokalen, und überhaupt vielleicht nur dann erſt geſchehen, wenn die Worte ſchon vorher einmal ſimpel und verſtändlich geſungen ſind, damit der Zuhörer wiße, was für eine Leidenſchaft durch die folgenden Koloraturen ausgedrückt, oder was für ein Gedanke dadurch eindringender gemacht werden ſoll.

Ausfüllungswörter, Partikeln und Wörter von geringer Erheblichkeit, werden von ſorgloſen oder unwiſſenden Komponiſten allzu bemerklich gemacht, die ganz allein auf die Muſik denken, und ihre Schweſter, die Poeſie, keiner Aufmerkſamkeit würdigen. Aber dann bekümmert ſich auch, zur Strafe, die Poeſie eben ſo wenig um muſikaliſche Wirkungen; denn an Symmetrie der Arie, oder an Einfachheit ihres Plans, denkt man gemeiniglich ſo wenig, daß man eine jede noch ſo heterogene Idee, die ſich nur irgend in Reime zwingen läßt, ohne Unterſchied in Eine und dieſelbe Arie zuſammenhäuft. In der That würden Muſik und Poeſie, ſo wie Mann und Frau, oder andre Geſellſchaftsgenoſſen, am beſten thun, ganz von einander getrennt zu bleiben, wenn ſie ſich zuſammen nicht vertragen können; und in vielen Fällen wär' es zu wünſchen, daß ſie ihre Genoſſenſchaft gütlich aufgeben möchten.

Salinas ſagt uns, aus dem heil. Auguſtin, daß Dichter und Tonkünſtler beſtändig über lange und kurze Sylben, Accente, und Quantität, mit einander gehadert haben, ſeitdem ſie nicht mehr in Einer und derſelben Perſon vereinigt ſind, und ihr Intereſſe verſchieden iſt.

Es giebt eine Art von Poeſie, die ſo voll von Gedanken, ſo philoſophiſch, ſo lehrreich und erhaben iſt, daß ſie ganz kraftlos wird, ſo bald man ſie in Töne zerrt, die weiter nichts vom Kopf, als das Ohr, rühren.

Und auf der andern Seite giebt es ſelbſt eine gewiſſe Art von Inſtrumentalmuſik, die ſo göttlich geſetzt iſt, ſo ausdrucksvoll geſpielt wird, daß ſie keiner Worte bedarf, ihren Sinn verſtändlich zu machen. Sie iſt ſchon für ſich die Sprache des Herzens und der Leidenſchaft, und ſagt für beyde mehr in einigen

wenigen Tönen, als irgend eine andre Sprache, die aus klappernden Konſonanten und leeren Vokalen zuſammengeſetzt iſt, in viel tauſend Tönen ſagen kann.

Ueberhaupt ſcheint es faſt, als wäre die Poeſie eigentlicher die Sprache des Kopfes, und die Muſik die Sprache des Herzens; oder, mit andern Worten, als wäre die Poeſie das beſte Vehikel des Unterrichts, und modulirte Töne die ſchicklichſten Dolmetſcher der Freude, Traurigkeit, und unſchuldiger Ergötzung. „Man gebe dem Tonkünſtler," ſagt Rouſſeau, n) „recht viele Bilder und Empfindungen auszudrücken, und wenig einfache Ideen; denn bloß die Leidenſchaften allein ſingen; der Verſtand ſpricht."

Ungeachtet indeß beydes Poeſie und Muſik ſehr häufig von ungeſchickten Verfaſſern gemißbraucht werden; ſo muß man ſich doch nicht einbilden, daß wir in unſern ſimpeln Arien von der Gavotten- und Menuettenart keinen muſikaliſchen Rhythmus hätten, oder, daß er immer mit dem poetiſchen mißhellig wäre. Es laſſen ſich unzählige Beyſpiele neuerer Arien und Lieder anführen, wo die Kadenz der Verſe, und ſelbſt die Ausſprache einer jeden Sylbe durchgehends ſorgfältig beybehalten iſt. Denn wenn gleich unſer Taktſyſtem ſechs verſchiedne Grade langer und kurzer Noten, ohne Punkte, enthält, ſo pflegen wir doch, die Läufe einer Arie ausgenommen, worinn ſich ein beſondres Talent im ſchweren Vortrage zeigen will, ſelten mehr als zwey Arten von Noten in einerley Arie zu brauchen.

Mirth, admit me of thy crew, von Händel, *) und verſchiedne ſehr bekannte Lieder von Dr. Arne, Herrn Jackſon, und andern, ſtimmen mit dem poetiſchen Sylbenmaaß und Rhythmus hinlänglich überein, um den größten Bewunderern alter Simplicität, oder ſelbſt denen ein Gnüge zu thun, die mehr auf Poeſie als Muſik halten, und von denen die Klagen über Mißhelligkeit gemeiniglich herrühren.

n) Dict. de Muſ. art. *Accent.*

*) In ſeiner ſchönen Muſik zum Allegro und Penſeroſo. Das hier gemeynte Thema iſt folgendes:

Anm. d. Ueb.

Voſſius ſagt, es ſey nun ſchon über tauſend Jahre, ſeitdem Tonkünſtler jene große Gewalt über die Gemüthsbewegungen verloren haben, welche bloß von der wahren Kenntniß und Anwendung des Rhythmus entſtanden; und er beſchuldigt die neuere Muſik eines ſolchen Mangels an Zeitmaaß und Accent, daß ſie durchaus von einerley Schreibart und Kolorit ſey. *) Wir wollen das Zeitalter, in welchem Voſſius ſchrieb, und die Muſik der itzigen *) ernſthaften Oper in Frankreich von dieſem Vorwurfe nicht frey ſprechen; allein die Kompoſitionen Italiens und Deutſchlands verdienen dieſen Tadel gewiß nicht, da man die Muſik itzt mehr in Phraſen und Perioden vertheilt, als ehedem, und das Tempo merklicher und fühlbarer macht, als es je ſeit Guido's Zeiten geſchehen iſt. Wie es in den frühern Zeiten damit ſtand, weiß man nicht recht; ich bin aber, die Wahrheit zu ſagen, der Meynung, daß es alles, was es vergleichungsweiſe in einigen Stücken verloren haben mag, in andern wieder gewonnen hat, wie ich in meiner Geſchichte der Muſik, zu zeigen ſuchen werde.

o) Adeoque temporum varietate deſtituitur huius aetatis muſica, vt vere de ea dici poſſit, vnius propemodum eam eſſe coloris et ſaporis. *De Poem. Cantu etc.* p. 86. Dem wahren engliſchen Geſange aber ſollte man wenigſtens nicht Mangel des Accents Schuld geben; denn, wie der franzöſiſche, gleicht er, mit Rouſſeau zu reden, à un corps dur et anguleux, qui roule ſur le pavé.

*) Seit einigen Jahren verbeſſert ſich doch auch der franzöſiſche Geſchmack in der ernſthaften Opernmuſik, durch die Kompoſitionen von Gluck, Piccini, und Bach. Anmerk. des Ueberſetzers.

Siebenter Abschnitt.

Von der Ausübung der Melopoeie.

Längst und sehnlich hat man gewünscht, eine Sammlung von einigen der schönsten Melodien des Alterthums unter den alten Handschriften aufzufinden, welche dem Raube der Zeit entgangen sind, um daraus entscheiden zu können, welch eine Art von Musik es eigentlich gewesen sey, von der man so viele Wunder erzählt hat. Denn Beyspiele würden unstreitig weit entscheidender seyn, die Wahrheit oder Falschheit der ihr beygelegten Wirkungen, und ihre Vorzüglichkeit vor der neuern Musik, darzuthun, als die stärksten Beweise, die sich aus der Geschichte, oder aus den dunkeln und trocknen musikalischen Abhandlungen herleiten lassen, die auf uns gekommen sind. Aber es lassen sich nicht leicht Ueberreste dieser Art auffinden; einige wenige sind indeß doch noch vorhanden; und von diesen will ich hier umständlichere Nachricht geben.

Am Schluß der griechischen Ausgabe von den astronomischen Gedichten des Aratus, die Phänomena heißen, und von ihren Scholien, welche zu Oxford, 1672, im Druck erschien, hat der ungenannte Herausgeber, *p*) ausser andern Zusätzen, drey Hymnen beygefügt, die er für die Arbeit eines griechischen Dichters, Dionysius, hält, wovon die erste an die Muse Kalliope, die zweyte an den Apoll, und die dritte an die Nemesis gerichtet ist; und diese Hymnen sind mit den Noten der alten Musik begleitet, nach welchen man sie abzusingen pflegte.

Diese merkwürdige Handschrift, die man in Irland unter den Papieren des berühmten Erzbischofs Usher fand, wurde nach dessen Tode von Herrn Bernard, Mitgliede des Johanniskollegii, gekauft, der sie dem Herausgeber, nebst Anmerkungen und Erläuterungen von Herrn Edmund Chilmead, mittheilte, der auch die alten musikalischen Charaktere in die itzt gewöhnlichen übertrug. Man sieht aus den Noten, daß die Musik dieser Hymnen in der lydischen Tonart, und im diatonischen Klanggeschlechte, gesetzt war.

p) Fabricius sagt in seiner griechischen Bibliothek, es sey Dr. John Kell, nachheriger Bischof zu Oxford, dem die gelehrte Welt diese schöne und sorgfältige Ausgabe des Aratus zu danken habe.

Vincenzo Galilei, Vater des großen Galilei, machte dieſe Hymnen mit ihren griechiſchen Noten zuerſt bekannt, in ſeinem Geſpräche über die alte und neue Muſik, das zu Florenz, 1581. in Folio, gedruckt wurde. *) Er verſichert, daß er ſie von einem angeſehnen Florentiner habe, der ſie ſehr genau nach einer alten griechiſchen Handſchrift kopirte, die in der Bibliothek des Kardinals St. Angelo in Rom befindlich war; und dieſe Handſchrift enthielt zugleich auch die Abhandlungen über die Muſik vom Ariſtides Quintilianus und Bryennius, die nachher von Meibom und Dr. Wallis herausgegeben ſind. Die florentiniſche Ausgabe dieſer Hymnen ſtimmt völlig mit der oxfordiſchen überein. Im J. 1602 erwähnte Herkules Bottrigari eben dieſer Hymnen in ſeiner harmoniſchen Abhandlung, Melone, die zu Ferrara in Quart gedruckt iſt. Er hatte aber ſeine ganze Kenntniß dieſer Stücke bloß aus den Geſprächen des Galilei; indeß lieferte er, zu Anfange ſeines Buchs, einige Fragmente davon in gewöhnlichen Noten; ſie wurden aber durch eine Menge von Druckfehlern verunſtaltet.

Zuletzt ließ auch Herr Burette, im Jahr 1720, dieſe drey Hymnen, im fünften Bande **) der Memoiren der Akademie der Inſchriften, nach einer Abſchrift abdrucken, die man zu Ende eines griechiſchen Manuſkripts in der Bibliothek des Königs von Frankreich, zu Paris, Nr. 3221. fand, welches gleichfalls die muſikaliſchen Abhandlungen des Ariſtides Quintilianus und des ältern Bacchius enthielt. Wiewohl aber auch hier die Worte verworren, und unter einander geworfen waren; ſo erſchienen ſie doch weit vollſtändiger und beſſer in dieſer Handſchrift, als ſonſt irgendwo, vornehmlich die Hymne auf den Apoll, die zu Anfange ſechs Verſe mehr hatte, und die an die Nemeſis, die in allen den andern Ausgaben am Schluße mangelhaft, hier aber vollſtändig war, und, außer den ſechs erſten, noch vierzehn Verſe hatte.

Ich möchte meinen Leſern gern alle mögliche Befriedigung, in Anſehung der Aechtheit dieſer merkwürdigen Fragmente geben, die von den geſchickteſten

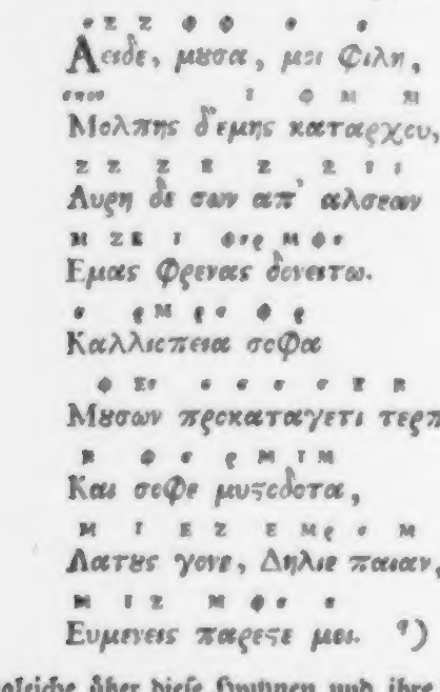
*) In einer ſpätern Ausgabe dieſes Dialogo della Muſica antica e moderna, Fiorenza, 1602. fol. die ich vor mir habe, ſiehn die griechiſchen Hymnen mit ihrer muſikaliſchen Bezeichnung, S. 97. Das ganze Geſpräch iſt eigentlich eine Schutzſchrift des Galilei wider Zerlino. Anm. des Ueberſ.

**) In der Amſterdamer Ausgabe ſteht die Diſſ. ſur la Melopée de l'anc. Muſ. worinn dieſe Hymnen verkommen, T. VII. p. 261. ſeq. Anm. des Ueberſ.

Kunſtrichtern der griechiſchen Sprache ſowohl, als von den geſchickteſten Tonkünſtlern dieſes und des vorigen Jahrhunderts, geſichtet, verglichen, und berichtigt ſind.

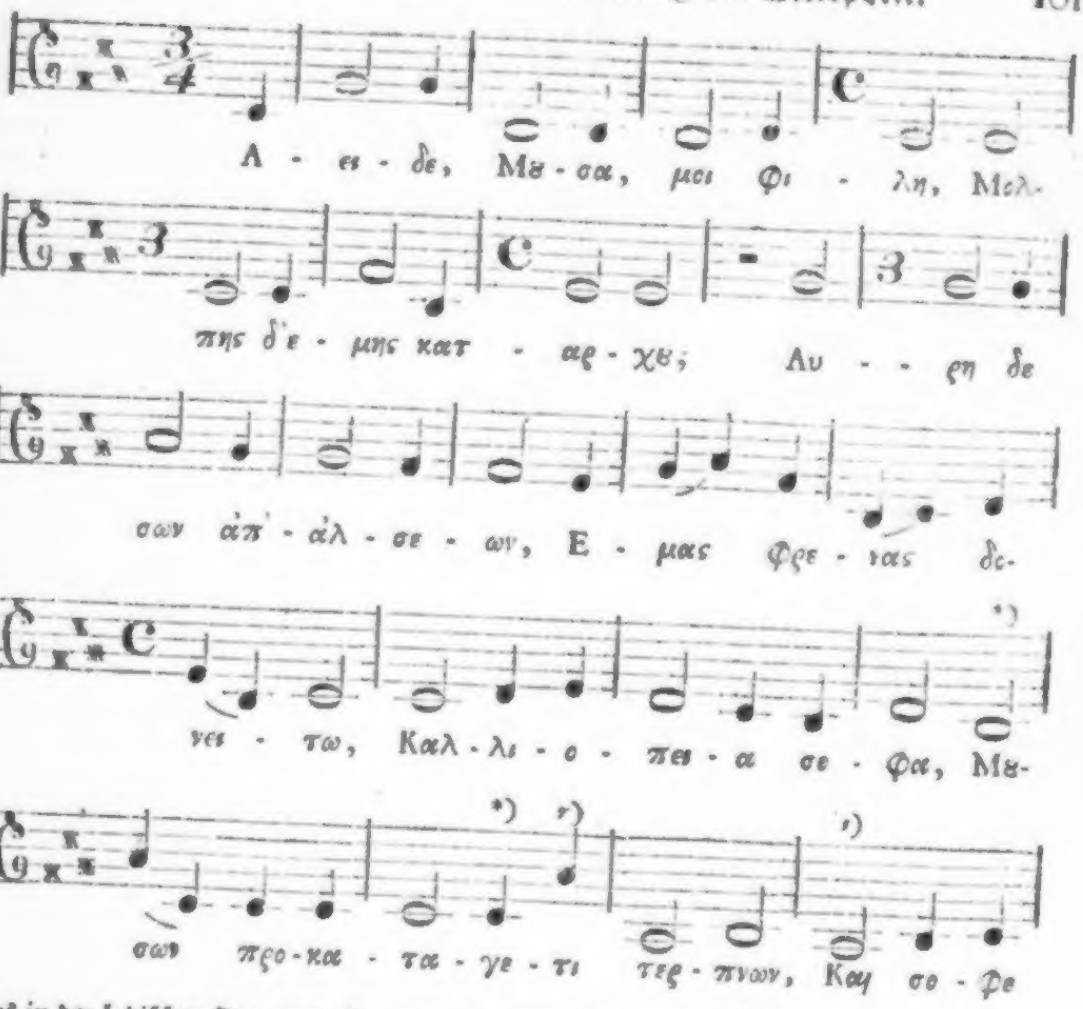
Ich werde mir alle ihre Bemühungen zu Nutze machen, *) und zuerſt dem Leſer eine Kopie der Originalhandſchrift in der Geſtalt vorlegen, wie ſie urſprünglich entdeckt wurde, das heißt, mit den griechiſchen muſikaliſchen Charakteren über den Worten; hernach werde ich eben dieſe Muſik in gleichgeltenden neuern Noten herſetzen; und zuletzt will ich es wagen, eine umſchreibende Ueberſetzung von einer jeden Hymne, nebſt Anmerkungen über dieſe ganze Sache, mitzutheilen.

ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, Ιαμβος Βακχειος.



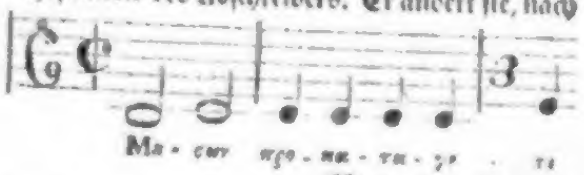
*) Man vergleiche über dieſe Hymnen und ihre Muſik, Herrn Marpurgs kritiſche Einleitung in die Geſchichte und Lehrſ. der Muſik, S. 193 ff. und die dieſem Werke beygefügten Kupfertafeln, deren erſte und zweyte dieſe Muſik mit Herrn Marpurgs Aenderungen, und die ſiebente und achte ſie ſo, wie Burette, liefert, aus deſſen Abhandlung ſowohl Herr M. als Dr. Burney vieles entlehnt haben. A. d. Ueberſ.

q) In dem Abdrucke dieſer Hymnen, welchen Herr Burette aus der Handſchrift der königlichen Bibliothek zu Paris geliefert hat, ſind die durch die kleinen Buchſtaben ι, ϱ, ε ausgedrückten Noten, alle Kapitalbuchſtaben, eben ſo, wie die in den gedruckten Diagrammen des Alypius; und Vincenzo Galilei bemerkt, daß Hypate Meſen, wel-



ches in der lydiſchen Tonart C iſt, vom Alypius nicht nur mit einem kleinen, ſondern auch großen Sigma, und zuweilen durch den Charakter C ausgedrückt wird. Eben dieß geſchah auch mit Parhypate Meſon, und Meſä. Dial. della Muſica Ant. e Mod. p. 97.

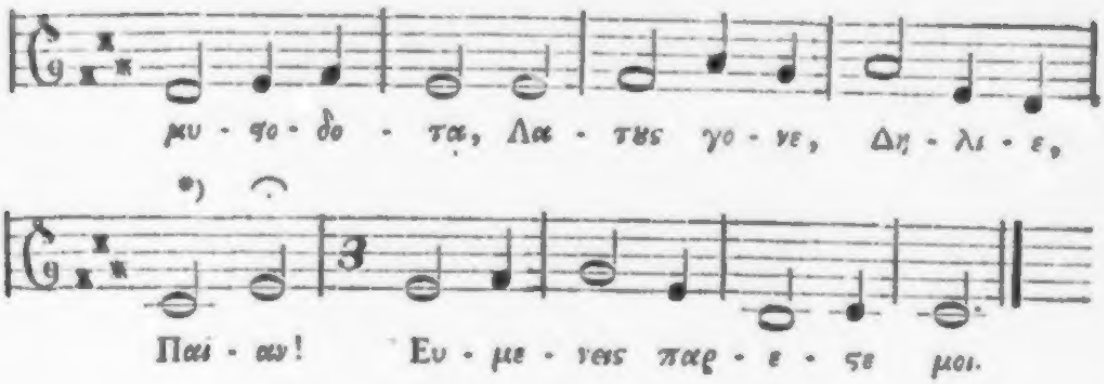
*) Herr Marpurg findet beyde hier befindlichen Sprünge, unnatürlich und lächerlich, und hält ſie für Künſteley oder Unachtſamkeit des Abſchreibers. Er ändert ſie, nach Maaßgebung andrer Modulationen ſo:



Anm. des Ueberſ.

r) In dem franzöſiſchen Mſpt. iſt dieß G𝄪.

s) Beym Burette iſt dieß *D*.



Hymne an die Muſe Kalliope. **)

Singe mir vertraute Muſe!
Lenke meiner Stimme Ton,
Und die Lüfte deiner Haine
Laß mir Sinn und Geiſt durchwehn!
Weiſeſte Kalliope,
Führerinn der holden Muſen,
Und du, weiſer Gott der Weihung,
Sohn Latonens, Päan, Delier!
Fördre deines Sängers Lied!

*) Orfordſches Mſpt.

**) Die freylich ſehr umſchreibende engliſche Ueberſetzung, die Dr. Burney von dieſer Hymne giebt, iſt folgende:

HYMN to the Muſe CALLIOPE.

O muſe beloved, Calliope divine,
The firſt in rank among the tuneful Nine,
Guide thou my hand and voice, and let my lyre
Re-echo back the notes thy ſtrains inſpire.

And thou, great leader of the ſacred band,
Latona's ſon, at whoſe ſublime command
The ſpheres are tun'd, whom Gods and men declare
Sov'reign of ſong, propitious hear my pray'r.

ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ.

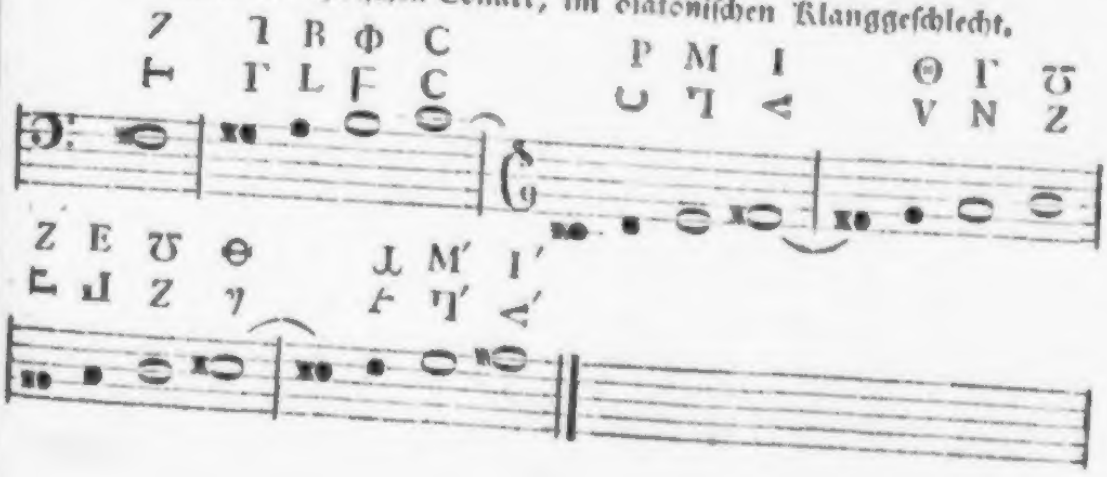
†) Ευφημειτω πας αιθηρ·
Ουρεα τεμπεα σιγατω,
Γη, και ποντος, και πνοιαι,
Ηχοι, φθογγοι τ' ορνιθων·
Μελλει δε' προς ἡμας βαινειν
Φοιβος, ἀκερσεκομας, ἀχετας.

*) Χιονοβλεφαρȣ πατερ αȣς
Ροδοεσσαν ὁς ἀντυγα πωλων.
Πτανοις ὑπ' ιχνεσι διωκεις,
Χρυσεαισιν ἀγαλλομενος χομαις
Περι νωτον ἀπειρατον ȣ̓ρανȣ.

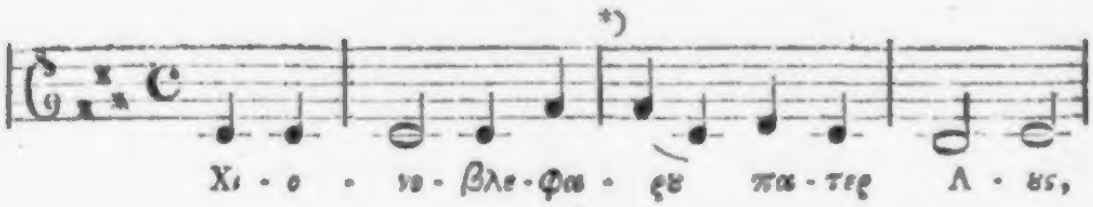
†) Die ersten sechs Verse fehlen in der oxfordischen und italiänischen Ausgabe dieser Hymne.

*) Wenn gleich die griechischen Noten der lydischen Tonart in dem diatonischen Klanggeschlecht schon oben angezeigt und erläutert sind; so will ich sie hier doch noch einmal über die neuern Noten hersetzen, mit welchen sie übereinstimmen, damit der Leser die griechischen Melodien nach dieser Tonleiter prüfen, und sich selbst überführen könne, daß alle die darinn vorkommenden Töne zu jener Tonart gehören.

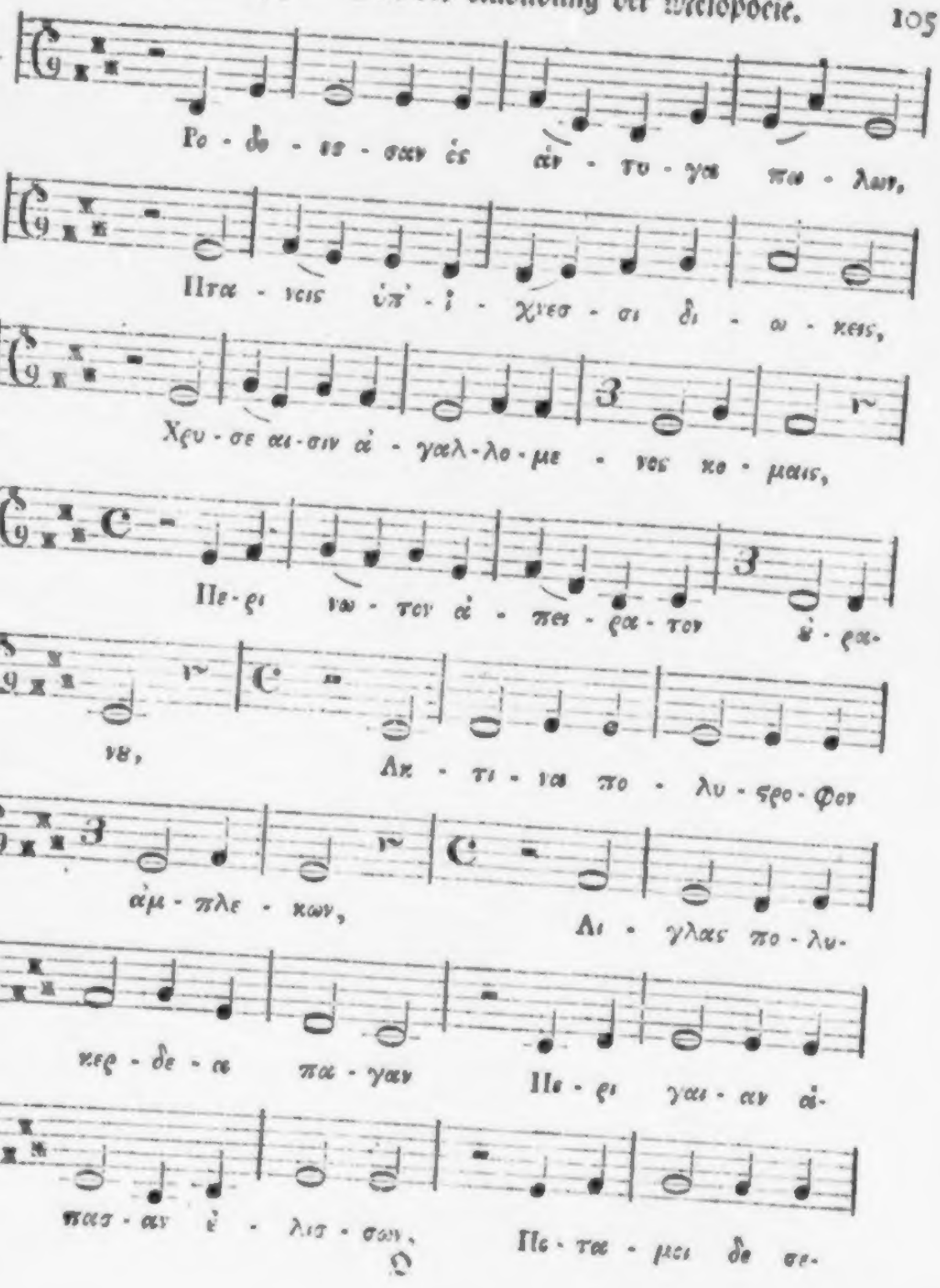
Tonleiter der lydischen Tonart, im diatonischen Klanggeschlecht.

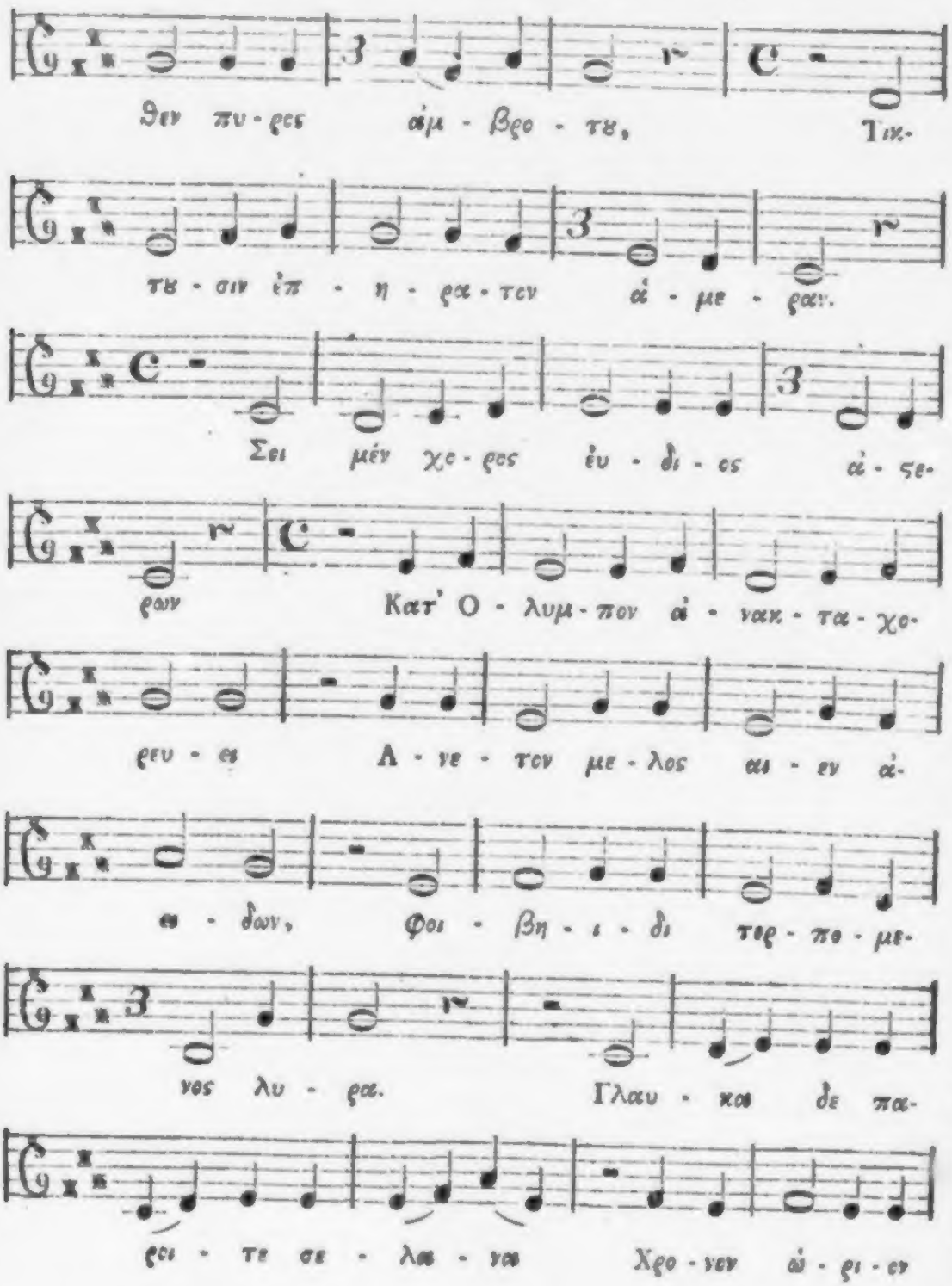


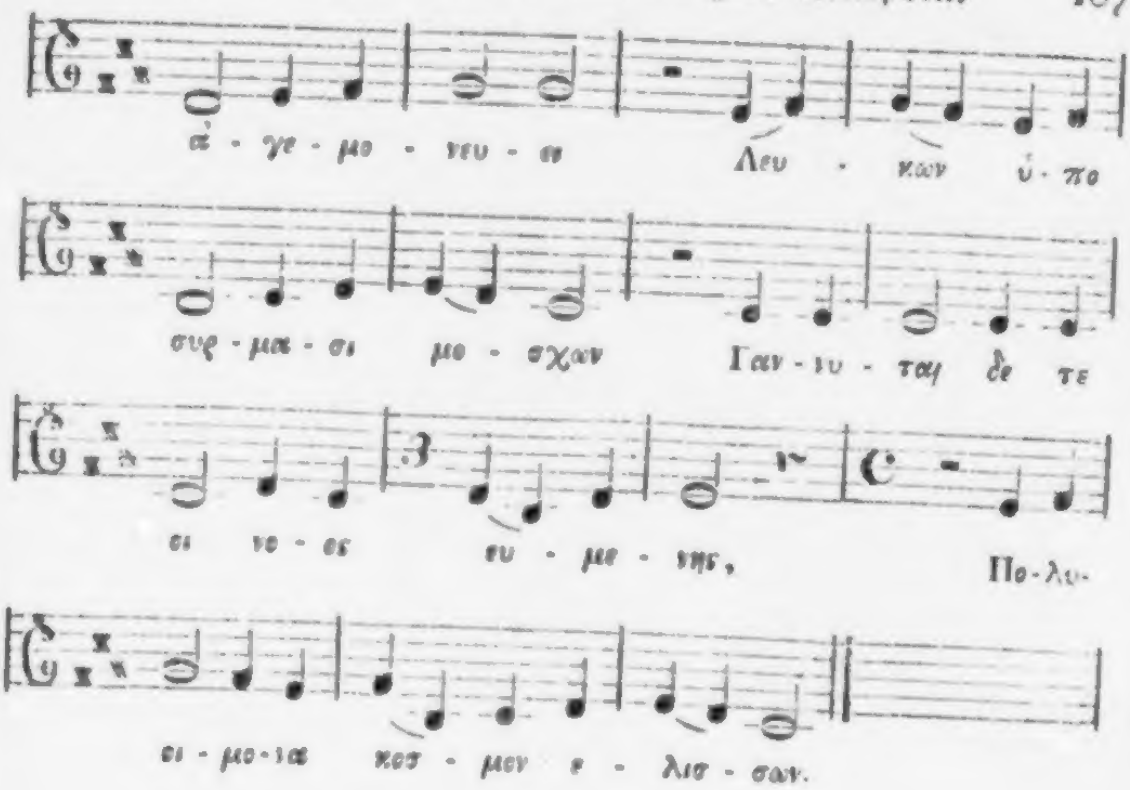
σ ρ Μ Μ Μ Μ Μ Μ Ι Μ
Ακτινα πολυϛροφον ἀμπλεκων
Ι Μ ρ Μ Ι ΖΜ ρ σ
Λιγλας πολυκερδεα παγαν
σ ρ Μ Μ Μ σ ρ φ Μ Μ
Περι γαιαν ἁπασαν ἑλισσων.
Μ Ι Ζ Ζ Ζ Ζ Ζ Ζ ϐΙ Ε Ζ
Ποταμοι δε σεθεν πυρος ἀμβροτϐ
ρ Μ Ι Ζ Ζ Ζ Ι Μ ρ σ
Τικτϐσιν ἀπερατον ἀμεραν.
σ φ σ ρ ΜΜΜ ρ ρ σ
Σοι μεν χορος ευδιος ἀϛερων
Μ Ι Μ Μ Ι ρ Μ Ι Ζ Ζ
Κατ' ὀλυμπον ἀνακτα χορευει
ΖΖ Μ Ζ Ζ ΜΖ ΙΕ Ζ
Λνετον μελος αιεν ἀειδων,
Μ ΙΖΖ Μ Ι ρ φ Ζ Ζ
Φοιβηιδι τερπομενος λυρᾳ.
σ ρΜ Μ Μ σ ρ Μ ΜΜΙ Ι Μ
Γλαυκα δε παρ' οἰτε σελανα
Ι Μ ΙΜΜ ρ Μ Ι Ζ Ζ
Χρονον ὡριον ἀγεμονευει
ΜΙΖΙ ΜΙ φ σ ρ Μ ρ σ
Λευκων ὑπο συρμασι μοσχων
σ σ σ σ σ σ ρ ρ ρ φ ρ Μ
Γαννυται δε τε οι νοος ευμενης,
Μ Ι Ζ Ι Μ Ι φ σ ρ Μ ρ σ
Πολυοιμονα κοσμον ἑλισσων.



*) Verschiedne von Herrn Marpurg bemerkte Irrungen, die Burette in seiner Notenbezeichnung dieser Hymne begangen, und Dr. Burney im Original beybehalten hat, habe ich hier, im ersten, zweyten, dritten und funfzehnten Verse, sogleich geändert. Anm. des Uebers.


Ρο - δο - πε - σαν ἐς ἀν - τυ - γα πω - λων,
Πτα - νοις ὑπ' - ἰ - χνεσ - σι δι - ω - κεις,
Χρυ - σε αι - σιν ἀ - γαλ - λο - με - νας κο - μαις,
Πε - ρι νω - τον ἀ - πει - ρα - τον ἠ - ρα -
νθ,
Λη - τι - να πο - λυ - ερο - φον
ἀμ - πλε - κων,
Δι - γλας πο - λυ -
περ - δε - α πα - γαν
Πε - ρι γαι - αν ἀ -
πασ - αν ἐ - λισ - σων,
Πε - τα - μοι δε σε -


Θεν πυ - ρος ἀμ - βρο - τε, Τιν-
τε - σιν ἐπ - η - ρα - τον ἀ - με - ραν.
Σει μέν χο - ρος ἐυ - δι - ος ἀ - σε-
ραν Κατ' Ο - λυμ - πον ἀ - ναπ - τα - χο-
ρευ - ες Λ - νε - τον με - λος αι - εν ἀ-
ειδων, Φοι - βη - ι - δι τερ - πο - με-
νος λυ - ρα. Γλαυ - κα δε πα-
ρθε - νε σε - λα - να Χρο - νον ὠ - ρι - ον



Hymne an den Apoll. *)

Fevert, Lüfte, Berge, Thäler!
Erde, Meer und Stürme, ſchweigt!
Nachhall, du, und Sang der Vögel,
Schweigt ihm! Phöbus ſteigt herab;
Lang ſein Haupthaar, hold ſein Lied!

*) Dr. Burney's engliſche Ueberſetzung:

HYMN to APOLLO.

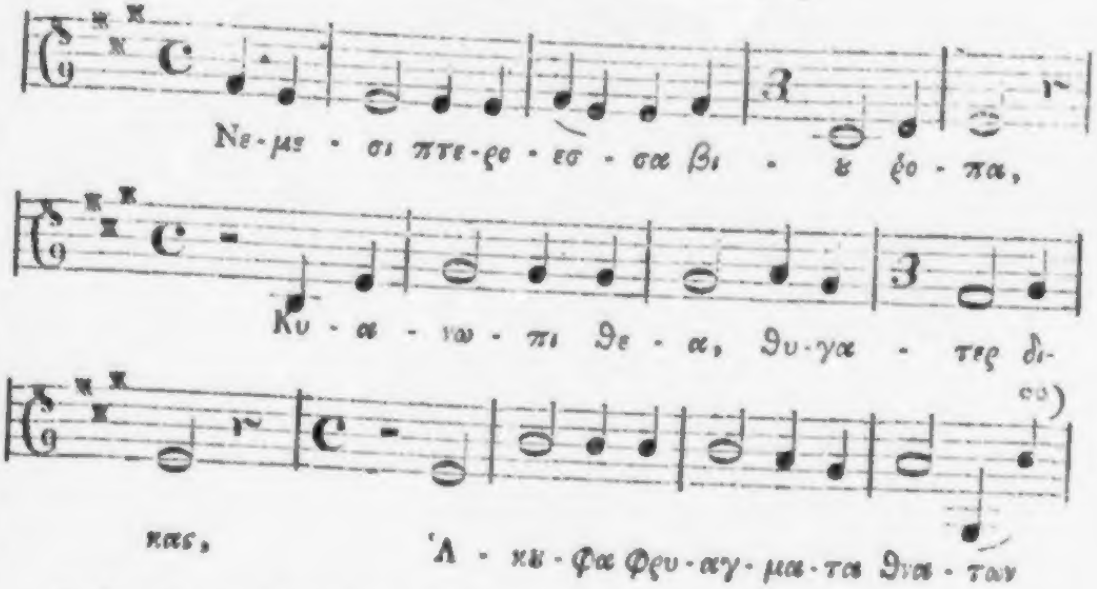
Through Nature's wide domain
Let ſolemn ſilence reign:
Let all the mountains, hills, and floods,
The earth, the ſea, the winds, and woods,
The echos, and the feather'd throng,
Forbear to move, or tune their ſong.

Lichterfüllter Morgenröthe
Vater! der, mit goldnem Haupthaar,
Auf dem ſchimmerreichen Wagen,
Fliegend, mit beſchwingten Roſſen
Durch die weiten Himmel fährt!
Rings um dich ſtrömt Glanz; der Erde
Fließt aus deines Lichtes Quelle
Reichlich Wärm' und Leben zu.
Dir tanzt froh das Chor der Sterne
Im Olymp, und weiht dir Lieder,
Unaufhörlich, nach den Tönen
Deiner Leyer angeſtimmt.
Minder leuchtend fährt Selene,
Weiße Stiere vor dem Wagen,
Und regiert die Nacht, und freut ſich,
Milden Sinns, wenn ſie der Erde
Mannigfachen Schmuck ertheilt.

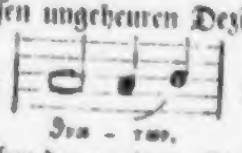
Behold, the Lord of light
Begins to bleſs our ſight;
Phoebus, whoſe voice, divinely clear,
E'en Jove himſelf delights to hear;
Great father of the bright-eyed morn,
Whoſe ſhoulders golden locks adorn!
Swift through the azure ſky
O let thy courſers fly;
And with them draw that radiant car
Which ſpreads thy ſplendid rays afar,
Filling all ſpace at thy deſire
With torrents of immortal fire.
For thee, ſerene advance
The ſpheres, in ſolemn dance,
For ever ſinging, as they move
Around the ſacred throne of Jove,
Songs accordant to thy lyre,
While all the heav'nly hoſt admire.
And when the God of day
Withdraws his golden ray
Do thou, ſweet Cynthia, bleſs our ſight
With thy mild beams and ſilver light;
Oh ſpread thy ſnowy mantle round,
And wrap the world in peace profound.

ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΝΕΜΕΣΙΝ.

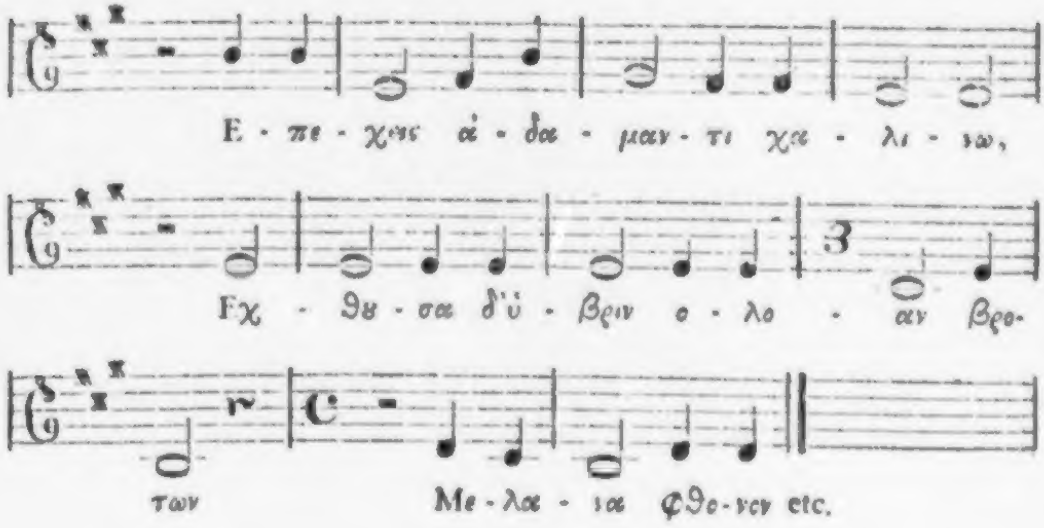
Νεμεσι πτεροεσσα βιȣ ῥοπα
Κυανωπι θεα θυγατερ δικας
Ἀκȣφα φρυαγματα θνατων
Επεχεις ἀδαμαντι χαλινῳ,
Εχθȣσα δ' ὑβριν ὀλοαν βροτων,
Μελανα φθονον ἐκτος ἐλαυνεις.*)


Νε-με - σι πτε-ρο - εσ - σα βι - ȣ ῥο - πα,
Κυ - α - νω - πι θε - α, θυ-γα - τερ δι-
κας, Ἀ - κȣ - φα φρυ - αγ - μα - τα θνα - των

*) Die übrigen musikalischen Charaktere sind verloren gegangen.

**) Herr Marpurg ändert mit Recht diesen ungeheuren Dezimensprung, der vermuthlich ein Abschreibefehler ist, auf diese Art: 

Seine übrigen Aenderungen in der Musik dieser Hymne sind, wie bey den vorigen, bloß rhythmisch. Hier aber hielt ich es für rathsamer, Dr Burney's Angaben und Abtheilungen des Takts beyzubehalten, weil sie gleichfalls von denen beym Burette größtentheils abgehen. Anmerk. des Uebers.



Ὑπο σον τροχον, ἀτατον, ἀτιβη,
Χαροπα μεροπων τρεφεται τυχα.
Ληθουσα δε παρ πεδα βαινεις·
Γαυρωμενον ἀυχενα κλινεις.
Ὑπο πχηυν ἀει βιοτον μετρεις.
Νευεις δ'ὑπο κολπον ἀει κατω ἐφρυν,
Ζυγον μετα χειρα κρατυσα.
Ιλαθι, μακαιρα δικασπολε,
Νεμεσι πλερεσσα, βιου ῥεπα.
Νεμεσιν θεον ἀεισομεν ἀΦθιταν.
Νημερτεα, και παριδρον, Δικαν,
Δικαν, ταυυσιπτερον, ἐμβριμαν,
Ἁ των μεγαλανορων βροτων
Νεμεσεως ἀΦαιρει και ταρταρυ. *)

*) In dem erſten Chor der Elektra des Sophokles findet man eine ſchöne Beſchreibung der Göttinn Nemeſis; und unter den Gedichten, die man dem Orpheus beylegt, iſt eine Hymne an ſie.

Hymne an Nemeſis. *)

Nemeſis, die du, beflügelt, der Menſchen Leben regierest,
Göttinn von ernſtem Blick, du, der Gerechtigkeit Tochter,
Die mit ehernem Zügel den Stolz der Sterblichen bändigt,
Die, des Uebermuths Feindinn, die ſchwarze Mißgunſt hinweg bannt!
Um dein Rad, das nie verweilt, nie Spuren zurück läßt,
Dreht ſich der Menſchen lachendes Glück, indem du verborgen

*) Dr. Burney's engliſche Ueberſetzung:

HYMN to NEMESIS.

Avenging Nemeſis, of rapid wing,
Goddeſs of eye ſevere, thy praiſe we ſing:
Againſt thy influence, ruler of our lives,
Daughter of juſtice, man but vainly ſtrives.
'Tis thine, to check with adamantine rein
The pride of mortals, and their wiſhes vain,
Of inſolence to blunt the lifted dart,
And drive black Envy from the canker'd heart.

Still at the pleaſure of thy reſtleſs wheel,
Whoſe track the Fates from human eyes conceal,
Our fortune turns; and in life's toilſome race
'Tis thine, inviſible, our ſteps to trace;
To ſtrew with flow'rs, or thorns, the doubtful maze,
And by thy rule to circumſcribe our days.

Inſulting tyrants, at thy dire decree,
Bow the proud head, and bend the ſtubborn knee:
Inflexible to each unjuſt demand
Frowning thou holdſt thy ſcales with ſteady hand,
Incorruptible judge, whom nought can move,
Nor leſs infallible than mighty Jove,
Great guardian! ever watchful, ever near,
O ſacred miniſter of juſtice, hear!

Avenging Nemeſis, of ſacred wing,
Goddeſs of eye ſevere, thy praiſe we ſing.
And let Aſtrea, thy companion, ſhare
Our pious praiſes, and our fervent pray'r.
She mounts the ſkies, or plunges into hell,
With rapid flight, the deeds of men to tell;
Dread Juſtice! whoſe report has power t'aſſuage
The wrath of Gods, and calm infernal rage.

Auf der Ferſ' ihnen folgſt, ihr ſtolzes, ſchwindelndes Haupt beugſt.
Ihnen mißt das Leben dein Maaß zu; runzelnder Ernſt deckt
Deine Stirn', und es ſchwebt in deiner Rechten die Waage.
Du, der Gerechtigkeit Dienerinn, ſey uns zugegen,
Nemeſis, die du, beflügelt, das Leben der Menſchen regiereſt!
Wir beſingen das Lob der unbeſtechlichen, ernſten,
Unbetrieglichen Göttinn, und ihrer weiſen Gefährtinn,
Der Gerechtigkeit Lob, die mit verbreitetem Fittig
Und mit eilendem Flug, die Heldentugend der Menſchen
Vor der Rache der Götter und vor dem Tartarus ſichert.

Wenn gleich der oxfordiſche Herausgeber des Aratus der Meynung iſt, daß dieſe Hymnen alle von einem Dichter Dionyſius geſchrieben ſind; ſo möchte es doch wohl unter den dreyzehn oder vierzehn griechiſchen Dichtern dieſes Namens, die bey den alten Schriftſtellern vorkommen, ſchwer zu beſtimmen ſeyn, wer darunter ihr Verfaſſer ſey. Außerdem wird auch die Hymne an die Nemeſis von einigen einem Dichter Meſodmes beygelegt, der unter dem Kaiſer Juſtinian lebte. Herr Burette glaubt aber, der Name Meſodmes ſey eine Verſtümmelung von Meſomedes; und Kapitolinus, in ſeinem Leben Antonins des Frommen, erwähnt einen lyriſchen Dichter dieſes Namens, dem dieſer Kaiſer einen Theil von dem Gehalte nahm, das ihm Adrian für Verſe gegeben hatte, die zum Lobe ſeines Günſtlings Antinous geſchrieben waren. Auch Suidas gedenkt dieſes Umſtandes; und Euſebius redet in ſeiner Chronik vom Meſomedes, als einem aus Kreta gebürtigen Dichter, den er κιθαρῳδικων νομων μελοποιος ποιητης nennt, welches auf den Verfaſſer der gegenwärtigen Hymne ſehr gut zutrifft. Wer aber auch die Verfaſſer dieſer Gedichte geweſen ſeyn mögen, ſo iſt doch ſo viel gewiß, daß das letztere, an die Nemeſis, älter iſt, als Synethius, ein Kirchenvater, der vier hundert und zwölf Jahre nach Chriſti Geburt lebte, und der in ſeinem fünf und neunzigſten Briefe drey Verſe daraus, als aus einer Hymne anführt, die zu ſeiner Zeit zum Spiel der Leyer geſungen wurde. Und eben ſo gewiß iſt es, daß die Schreibart ſowohl von dieſer, als von den andern beyden Hymnen, ſtarke Spuren davon an ſich trägt, daß ſie zu einer Zeit verfertigt ſind, da die griechiſche Poeſie noch blühte.

Die Proben alter Muſik ſind ſo ſelten, daß man die wenigen, die wir noch übrig haben, nicht zu ſorgfältig ſammeln, noch zu umſtändlich zergliedern kann. Herr Burette geht alle die Dichter durch, die den Namen Dionyſius führten, nennt die Werke, die man ihnen beygelegt hat, und hält den Dionyſius mit dem Beynamen Jambus, für den Verfaſſer der beyden erſten Hymnen, deren Originalmuſik auf uns gekommen iſt. Dieſer Dichter wird vom Plutarch, in ſeinem Geſpräche von der Muſik, und vom Klemens Alexandrinus (B. V.) angeführt. Hieraus läßt ſich ſchließen, daß er wenigſtens älter als Plutarch geweſen ſeyn muß, wenn man gleich ſeine eigentliche Lebenszeit nicht beſtimmen kann. Herr Burette treibt die Muthmaßung noch weiter, und glaubt, dieſer Dionyſius ſey noch älter, als Dionyſius von Theben, der Muſiklehrer des Epaminondas, nach dem Kornelius Nepos, den Plutarch, nach dem Ariſtoxenus, in ſeinem Geſpräch über die Muſik, unter die berühmteſten lyriſchen Dichter des Alterthums rechnet, dergleichen Lamprus, Pindar, und Pratinas waren. Und in dieſem Falle ſind die Hymnen an die Kalliope und an den Apoll nicht nur älter, als die auf die Nemeſis, die man dem Meſomedes beylegt, ſondern auch von dem höchſten Alterthum. Auch glaubt Herr Burette, daß die Muſik dieſer Hymnen faſt eben ſo alt ſey, als die Hymnen ſelbſt.

Ich will dem Leſer nicht mit allen meinen Gründen, wegen der verſchiednen Aenderungen und Abweichungen von andern Ausgaben, beſchwerlich fallen, die in dem gegenwärtigen Abdrucke dieſer Melodien vorkommen; nur das muß ich ſagen, daß ich mich dabey an die beſten Abſchriften und Abdrücke gehalten habe, deren ich habhaft werden konnte. Dreyerley verdient indeß, in Anſehung dieſer Muſik, näher erwogen zu werden: die Noten, oder Charaktere, womit ſie bezeichnet iſt; die Melodie, oder der Geſang; und ihr Rhythmus, oder Zeitmaaß.

I.

Von den Noten der alten Muſik zu den Hymnen.

Von den funfzehn Tönen in dem muſikaliſchen Syſtem der Alten, ſind nur zehn in der Melodie zu dieſen Hymnen gebraucht; und dieß ſind die zehn tiefſten, nach unſrer Rechnungsart. Der Noten, welche dieſe Töne bezeichnen,

sind eilf an der Zahl, weil zwey von ihnen, Γ und E, dazu dienen, den nämlichen Ton, in zweyerley Verhältnissen, auszudrücken. In der orfordischen Ausgabe der ersten Hymne fehlten fünf Noten, die aus der Handschrift in der königlichen französischen Bibliothek, und aus dem davon gelieferten Abdrucke in den Memoiren der Akademie der Inschriften, durch Herrn Burette, ergänzt sind. Einige andre Berichtigungen sind aus der Vergleichung der Singenoten der lydischen Tonart, in welcher diese Hymnen gesetzt sind, mit den Instrumentalnoten, entstanden, die man in einer besondern Zeile unter die Singenoten zu setzen pflegte.

2.

Von der Modulation, oder Melodie dieser Musik.

Man entdeckte, daß diese drey Hymnen in der lydischen Tonart des diatonischen Klanggeschlechts gesungen wurden, durch Vergleichung ihrer Noten mit denen, die Alypius in seinem Verzeichnisse der in dieser Tonart üblichen Charaktere liefert, welche, von unten auf gezählt, die zehnte unter den funfzehn alten Tonarten war. Alle Ausleger, Sir Franz Eyles Stiles ausgenommen, scheinen davon gewiß zu seyn, daß diese funfzehn Tonarten bloß um einen halben Ton von einander verschieden waren. Wenn man also annimmt, daß die tiefste Saite, oder der tiefste Ton der untersten Tonart oder Oktave, welche die Hypodorische hieß, mit unserm *A* zwischen der ersten und zweyten Linie des Baßes übereinstimmte, so folgt daraus, daß der tiefste Ton der lydischen Tonart mit Fis, auf der vierten Linie des Baßes, und der höchste Ton mit Fis, auf der fünften Linie des Diskants, im Violinschlüssel, übereinkam; welches zusammen zwey Oktaven waren, der Umfang des alten Musiksystems. Man muß indeß hieraus nicht schließen, daß diese drey Hymnen, nach der neuern musikalischen Sprache, aus dem Fis gehen. Man nimmt bloß deßwegen an, daß sie in der lydischen Tonart gesetzt waren, weil ihre Melodie in die dieser Tonart eigenthümlichen Gränzen von zwey Oktaven eingeschränkt waren, und nicht, weil die drey wesentlichen Töne, die in der neuern Musik Grundnote, Terz und Quinte sind, oft darinn vorkommen.

Es ist schon oben, im vierten Abschnitte bemerkt worden, daß der *medius*, oder Mittelton, in allen alten Tonarten, eine kleinere Terz ist. Die Melodie

der ersten beyden Hymnen hat freylich Anfang und Ende auf der Quinte der lydischen Tonart; die von der dritten Hymne fängt mit der Oktave des ersten Tons der Tonart an; da wir aber nur die Musik der ersten fünf Verse, und der Hälfte des sechsten, noch haben, so wissen wir nicht, mit welchem Ton diese Melodie schließt.

Nach dem System der neuern Musik fängt die erste Hymne in der Oktave von Cis, mit einer kleinen Terz, an; die zweyte in Fis moll, und was von der letzten Hymne noch vorhanden ist, scheint aus A dur zu gehen, da die erste Note, Fis, von den meisten neuern Musikern nur als eine Vorschlagsnote wird angesehen werden. Warum aber Herr Burette, und nach ihm alle die übrigen Herausgeber dieser Musik, Herrn Marpurg ausgenommen, die dritte Hymne mit vier Kreuzen haben drucken lassen, und doch gesagt haben, sie sey in der lydischen Tonart, in die doch kein Dis gehört, weis ich nicht, zumal, da in diesem Fragment immer D, und nicht Dis, vorkömmt.

Obgleich in diesen Melodien keine andre Töne gebraucht werden, als die zur lydischen Tonart gehören, so weichen sie doch, nach unsrer Art zu reden, sehr oft von ihrer Tonart ab; woraus man sieht, wie ganz etwas anders als wir, die Alten unter Modus, oder Tonart verstanden. Bey ihnen war es bloß ein gewisser Grad von Erhebung, oder Tonhöhe, in dem allgemeinen System ihrer Musik, worinn die Töne allemal in einerley Ordnung auf einander folgten, da wir hingegen die Oktaven jeder Tonart von einander unterscheiden, nicht nur nach ihrer Stelle auf der Tonleiter, in Ansehung der Höhe und Tiefe, sondern auch nach ihrer verschiednen Anordnung in Ansehung wandelbarer Intervallen, z. B. der Terzen und Sexten, die bald groß bald klein sind, woraus Dur- und Molltöne entstehen; außer den verschiednen Abänderungen, welche diese Tonarten durch die Temperatur erhalten, die auf Instrumenten, welche festgesetzte Töne haben, in einem mehr oder weniger vollkommenen Grade der Intervallen und Konsonanzen, charakterisirt und abgeändert sind, wenn gleich alle die Intervalle der Dur- und Molltöne namentlich und wesentlich die nämlichen bleiben.

Was die Ordnung und Folge der Töne in der alten Melodie dieser Hymnen betrifft, so werden einige derselben verschiedentlich zusammen wiederhohlt, und an einigen Stellen sechs, oder sieben, und sogar neun mal; andre kommen nahe oder weit von einander, aufsteigend oder absteigend vor; und der Abstand

dieſer Intervallen iſt eine groſſe oder kleine Terz, eine Quarte, ein Tritonus, eine Quinte, eine groſſe oder kleine Exrte, eine Septime, Oktave, None oder Decime. Bey aller Simplicität dieſer Melodien, die etwas ähnliches mit dem Canto Fermo *) der römiſchen Kirche haben, ſieht man doch, daß der Tonkünſtler, durch die Stellung der Töne, die Worte auszudrücken bemüht war. Auch ſcheint in dieſer Muſik eine Art von Appoggiaturen, oder Schleifungen, durch zwey Noten angedeutet zu werden, die auf eine und dieſelbe Sylbe gehören, zuweilen ganz regelmäßig, zuweilen durch Sextenſprünge, auf und abſteigen, und ſelbſt durch den Sprung einer Decime, der in einer einfachen Melodie äußerſt ungewöhnlich iſt. †) Obgleich oben, im ſechſten Abſchnitte, geſagt wurde, daß man nur Eine Note auf Eine Sylbe ſang, ſo finden wir doch hier oft zwey Noten zu einer langen Sylbe; aber dann ſind es allemal zwey kurze Noten, die zuſammen bloß die natürliche Länge der Sylbe ausmachen. Ueberhaupt ſind dieſe Melodien ſo wenig einer Harmonie, oder einer vielſtimmigen Begleitung, fähig, daß es ſchon ſchwer ſeyn würde, zu einer von ihnen, beſonders zu der erſten, einen leidlichen Baß zu ſetzen.

3.

Von dem Rhythmus oder Zeitmaaß in dieſer Muſik.

Der Rhythmus oder der muſikaliſche Gang dieſer Hymnen ſtimmt zwar mit den verſchiednen Füßen der Verſe überein, worinn ſie geſchrieben ſind; er iſt aber doch nicht immer regelmäßig, ſondern in der Hymne an die Kalliope iſt er zuweilen im Viervierteltakt, zuweilen im Tripeltakt. Herr Burette war der erſte, der dieſe Melodien mit Taktſtrichen, nach unſrer Art, verſah; da aber die Accente und die langen Sylben in ſeinem Abdruck ſehr oft auf kurze Noten,

*) Montucla erörtert dieſe Aehnlichkeit genauer, in Anſehung der Uebergänge aus einer Tonart in die andre, der Schlüſſe in der Terz, und der bloß zwiefachen Beſchaffenheit der Noten, in Betracht ihrer Währung und Geltung. Hiſt. des Mathem. T. I. p. 134. Anm. des Ueberſ.

†) Dieſe Appoggiaturen, oder kurze Noten, kommen gemeiniglich über dem Cantus firmus vor. Einige darunter erinnern uns an einen ſehr gewöhnlichen Fehler im engliſchen (auch deutſchen) ſchlechten Geſange, wo man oft den ſtärkſten Nachdruck auf die Angabe entfernter und mißhelliger Noten, ohne Annehmlichkeit und Bedeutung, legt.

und unaccentuirte Taktheile treffen, ſo habe ich das Zeitmaaß ſo abzutheilen geſucht, wie es am dienlichſten dazu war, daß der Accent der Muſik mit der Quantität der Verſe übereinträfe, worinn die Griechen, wie bekannt, ſehr genau waren.

Es würde ſchwer ſeyn, die Muſik des Dithyramben an die Kalliope in einerley Taktart zu bringen, weil die Verſe von verſchiedner Art ſind. Der Rhythmus aber ſcheint hinlänglich durch das Wort ἰαμβες beſtimmt zu ſeyn, welches in der Ueberſchrift des Manuſkripts befindlich iſt, und durch die griechiſche Sylbe σπον, für σπονδαιος, welche zwiſchen dem erſten und zweyten Verſe in allen drey Handſchriften, gerade über dem Worte μελπης ſteht, wo in der Muſik zwey Noten fehlen. Dieſe beyden Wörter geben wahrſcheinlich zu erkennen, daß der Rhythmus zum Theil in dem jambiſchen Zeitmaaß, oder Tripeltakt, und zum Theil in Spondäen und Daktylen ſey, welche beyde in den Viervierteltakt gehören.

Es iſt mir immer vorgekommen, als ob Herr Burette ſich darinn geirrt habe, daß die zweyte und dritte Hymne im Tripeltakt geſchrieben wären. Die Melodie ſcheint ſtärker angedeutet, und die Wörter mehr accentuirt zu ſeyn, wenn man ſie im Viervierteltakt ſingt, und ſie ſieht dann auf dem Papier mehr als Muſik aus unſrer Welt aus. Indeß iſt es nicht mehr als billig, die Urſachen hieher zu ſetzen, die Herr Burette davon angiebt, daß er ſie in den Tripeltakt gebracht hat.

„Ich habe dieſe Hymnen," ſagt dieſer Schriftſteller, "in unſern Vier-„viertel- und Tripeltakt gebracht, und am Ende jedes Verſes allemal einen Ru-„hepunkt oder eine Pauſe geſetzt. Dieſe Miſchung und Abwechſelung der Takt-„art, die überall der poetiſchen Quantität der Sylben genau angemeſſen iſt, „trägt ſehr viel zur Energie und zum Ausdruck der Melodie bey." *)

a) Dieſe Behauptung kann ich unmöglich gelten laſſen; denn die meiſten Muſiker in Europa, die in Frankreich ausgenommen, werden durchaus ihre Richtigkeit leugnen, und vielmehr dagegen behaupten, daß die öftre Veränderung des Zeitmaaßes in der Muſik der ernſthaften franzöſiſchen Oper, den Takt zu ungebunden macht, und alle Idee von dem Accent und Nachdruck vernichtet, wodurch jede Phraſe in einer guten Melodie allemal ſich auszeichnet. Wenn zwey oder drey Takte im ganzen, und zwey oder drey im Tripeltakt ſind, wie das gemeiniglich in Lully's und Rameau's Opern zu ſeyn pflegt; ſo kann der Zuhörer von beyden keine feſte noch genaue Vorſtellung be-

Herr Burette ſagt uns ferner, er habe den Rhythmus der Hymne auf den Apoll durch eine Note ausfindig gemacht, die am Rande des königl. franzöſiſchen Manuſkripts mit folgenden Worten geſchrieben war: Τετος διπλασιων, ὁ ῥυθμος δωδεκασημος; und über dieſen Worten war die Bezeichnung des Jamben auf die gewöhnliche Art (⏑ –) befindlich. Er verſteht dieß ſo, daß der Rhythmus dieſes Gedichts von der doppelten, oder jambiſchen Gattung ſey, welches einerley iſt; denn in dieſem Sylbenmaaße hat der letztere Theil, oder der Auftakt, nur Eine Sylbe oder Note, und der erſtere, oder der Niedertakt, zwey. Dieſer Rhythmus beſteht aus zwölf Sylben oder Theilen, die ſo gut als zwölf kurze Noten (*breves*) ſind, mit ſechs langen verglichen, oder zwölf Viertelnoten im Gegenſatz von ſechs halben; ſo, daß vier für den Auftakt, oder den letzten Theil eines Takts, und acht für den Niedertakt, oder erſten Theil, und umgekehrt, gehören; indem jeder Vers Einen Rhythmus, oder Ein Zeitmaaß ausmacht, das ſich jedoch in zwey Theile oder Takte theilen läßt. Und dieſe Methode hat Herr Burette gewählt, und immer die nämlichen Verhältniſſe beybehalten.

Aber die auf dem Rande der Pariſer Handſchrift befindlichen, und mit rother Dinte geſchriebenen Angaben des Zeitmaaßes, ſind, aller Wahrſcheinlichkeit nach, neu; und es kömmt auf eins hinaus, wenn man den Vers in drey Theile theilt, wie alsdann geſchieht, wenn man dieſe Hymnen im Viervierteltakt ſchreibt. Es iſt indeß kein einziger Vers, der nicht an Quantität mehr als zwölf kurze oder Viertelnoten enthält, und einige darunter begreifen ihrer vierzehn oder funfzehn in ſich, die, wegen der genauen Anhänglichkeit an poetiſche Quantität in der Muſik, das Zeitmaaß allzu frey und unzuſammenhängend machen müſſen. Sieht man aber die übrigbleibenden Sylben als ungleiche No-

halten; weil die Stellen in der Einen Taktart allemal die Wirkungen der andern zerſtören; denn die Spuren davon gehen entweder ganz verloren, oder drücken ſich doch ſo ſchwach ins Gedächtniß, daß das Stück allemal wieder von neuen anfängt. Der größte Vorzug der neuern Melodie vor der ältern, liegt gewiß in der gefälligern Folge der Töne, und in der genauen und gleichförmigen Art, wie ſie durch den Takt und die Accentuirung der Taktſtriche ſich einprägen. Die Schwierigkeit, die Arien von den Recitativen der alten Muſik, beſonders der franzöſiſchen, zu unterſcheiden, rührt von der öftern Veränderung des Tempo her, und von dem Mangel des Accents in den einzelnen Takten und muſikaliſchen Phraſen.

ten an, so ist der Gang aller Verse dieser: ⏑⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | oder zuweilen: – ⏑ | – | und dieß macht einen plötzlichen Uebergang in den Tripeltakt nothwendig; ein Uebergang, der dem Zuhörer allemal Zuckungen verursacht.

Ich muß hier aber noch Rechenschaft von einigen Veränderungen geben, die, der Musik halber, in dem Text gemacht sind, auf Anrathen eines Freundes, den ich bey gelehrten Materien oft zu Rathe gezogen habe. In der ersten Hymne hat Herr Burette alle Sylben in dem Worte προκατᾶγετι kurz gemacht; allein, das zweyte Alpha ist lang; denn das Wort heißt, vom dorischen Dialekt entkleidet, προκατῆγετι, Anführer. Dieser Mißverstand hat die Melodie ohne Noth weit unbehülflicher gemacht, als sie seyn durfte. In der zweyten Hymne stört ὑπ' ἰχνεσι das Metrum, und synkopirt die Musik; so bald man aber ein andres Sigma einschaltet, wie die Dichter oft thun, und das Jota von den übrigen Buchstaben trennt, wie gleichfalls oft geschieht, so ist alles richtig. Denn ein Vokal vor einem stummen und einem weichen Buchstaben, χν, kann entweder lang oder kurz seyn.

– | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –
Πτανοις ὑπ' ἰ-χνεσσι διωκεις.

Ich weiß nicht, ob man diesen Melodien völlige Gerechtigkeit hat widerfahren lassen; nur so viel kann ich sagen, daß man keine Mühe gespart hat, sie in das klärste und vortheilhafteste Licht zu stellen; und doch, bey allen den Vortheilen neuerer Noten und neuerer Taktabtheilung, würde ich mich gewiß nicht über ihre Vortrefflichkeit gewundert haben, wenn man mir auch gesagt hätte, sie kämen von den Cherokesen oder Hottentotten. Es giebt Musik, die jedermann, in allen gesitteten Ländern für gut erklären würde; aber von der Art sind diese Fragmente gewiß nicht. Denn bey allem dem Licht, in welches sie gesetzt werden können, haben sie doch immer noch, ein rohes, ungefälliges Ansehen, und scheinen einer so einsichtvollen, feinen, und empfindsamen Nation, wie die Griechen waren, ganz unwürdig zu seyn; vornehmlich, wenn wir das hohe Alterthum einräumen, welches man zwey von diesen Hymnen beygelegt hat. Denn in diesem Falle wären sie Produkte jenes Zeitpunkts, da Künste und Wissenschaften in Griechenland den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreicht hatten.

Ich habe sie in jeder Tonart und Taktart versucht, welche das Sylbenmaaß der Verse nur immer verstattete; und da einige der Meynung gewesen sind,

man müße die griechiſche Tonleiter und Muſik nach hebräiſcher Art leſen, ſo hab' ich ſogar die Ordnung der Noten umgekehrt, ohne doch dadurch ihnen mehr Schönheit und Annehmlichkeit ertheilen zu können. Das billigſte Urtheil alſo, das ſich von ihnen fällen läßt, iſt dieſes, daß die griechiſche Sprache ſchon für ſich muſikaliſch war, und daher der Beyhülfe der Töne nicht ſo ſehr bedurfte, als eine härtere und rauhere Sprache. Und da die Muſik noch eine Sklavinn der Poeſie war, und ſich ganz nach dem Sylbenmaaß der Verſe richten mußte, ſo hatte ſie ihr ganzes Verdienſt und alle ihre Wirkſamkeit der Schönheit der Verſe, und der Anmuth der Stimme zu danken, die ſie abſang, oder vielmehr recitirte. Als Muſik betrachtet aber, bedarf es keines andern Beweißes von der Armſeligkeit der alten Melodie, als, daß ſie auf lange und kurze Sylben eingeſchränkt war. Wir haben einige höchſt angenehme und gefällige Melodien, die ſich zu keiner Folge von Sylben irgend eines poetiſchen, alten oder neuern, Sylbenmaßes paſſen, und die man unmöglich durch bloße Sylben in irgend einer nur bekannten Sprache ausdrücken kann.

Ich komme itzt auf eine vierte Probe griechiſcher Muſik, die man in Kircher's Muſurgie (B. I. S. 542.) findet, woraus ſie der oxfordſche Herausgeber des Aratus nahm, und ſie zugleich mit den drey gedachten Hymnen abdrucken ließ. P. Kircher heißt mit Recht, *vir immenſae quidem, ſed indigeſtae admodum eruditionis*, ein Mann von ſehr großer, aber unverdauter, Gelehrſamkeit. Es war ſehr natürlich, an der Aechtheit eines Fragments von dieſer Art zu zweifeln, da der Herausgeber deſſelben zwar in der Menge großer Folianten, die er drucken ließ, zwar ſehr viel Gelehrſamkeit, aber auch viel Sorgloſigkeit, Uebereilung, und Leichtgläubigkeit gezeigt hatte, und gewohnt war, alles, ohne Wahl und Ueberlegung, zuſammen zu tragen, was ihm nur irgend zu der Materie, wovon er ſchrieb, zu gehören ſchien, und alles aufnahm, was ſich ihm darbot, wahr oder falſch, ſobald es nur etwas wunderbares enthielt.

In ſeiner Muſurgie, die zu Rom, 1650. in zwey Foliobänden, gedruckt iſt, redet er von den griechiſchen muſikaliſchen Charakteren, nach dem Alypius, und ſetzt hinzu: *) „er habe itzt nichts weiter, in Anſehung der alten Muſik zu thun, als eine ächte Probe derſelben zu geben, welches ihm deſto nothwendiger dünke, weil es bisher noch keiner gut befunden habe, die ſehnliche

*) Tom. I. p. 541.

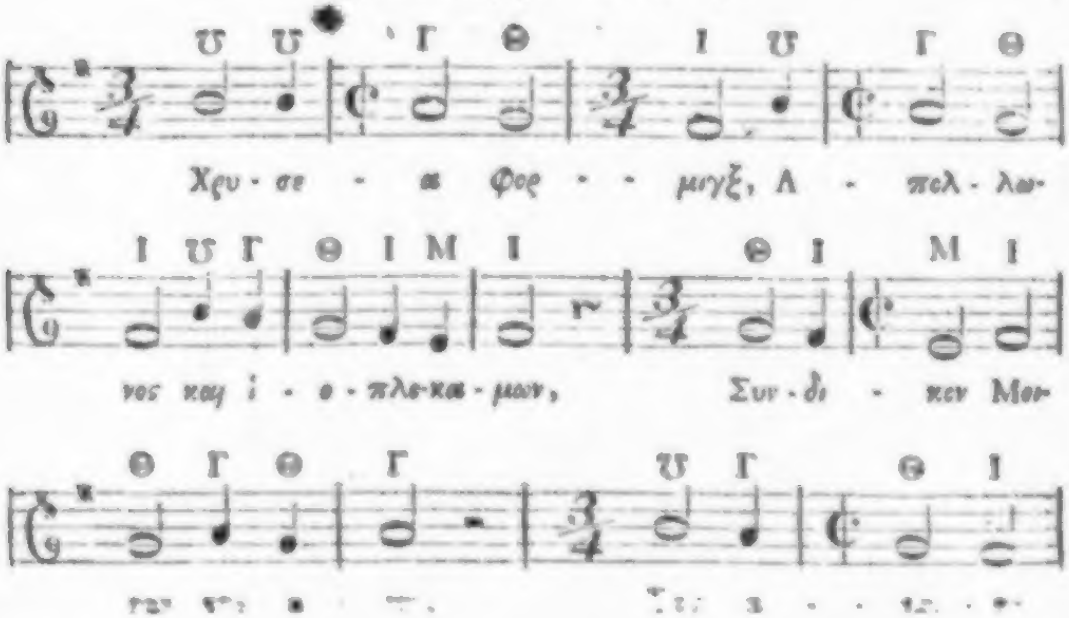
Neugier der Gelehrten in einer ſo wichtigen und ſo äußerſt unbekannten Sache zu befriedigen.“ Aus dieſer Stelle ſieht man, daß die von den beyden Italiänern, Vincenzio Galilei, und Ercole Bottrigari, bekannt gemachten Fragmente, dem P. Kircher bey ſeinen Unterſuchungen nicht vorgekommen waren, ob ſie gleich lange vorher, in den Jahren 1581. und 1602. gedruckt ſind.

Indeß iſt die Probe alter griechiſcher Muſik, die P. Kircher liefert, um ſo viel erheblicher, weil er uns ſagt, ſie ſey nie vorher bekannt gemacht, ſondern von ihm ſelbſt in der berühmten ſiciliſchen Bibliothek des Kloſters St. Salvator, unweit des Hafens von Meſſina, gefunden. Er nennt ſie ein ſehr altes Fragment vom Pindar; und es ſind die alten griechiſchen muſikaliſchen Zeichen dabey, welche Alypius, als zur lydiſchen Tonart gehörig, anführt. Zum Unglück war das, was der gute Pater ein ſehr altes Fragment vom Pindar nennt, nichts anders, als die erſten acht Verſe der erſten pythiſchen Ode dieſes Dichters; und das macht uns von ſeiner Bekanntſchaft mit den alten Dichtern eben nicht den vortheilhafteſten Begriff.

Um indeß alle Zweifel über die Aechtheit dieſer Handſchrift, in Anſehung der Muſik zu heben, zog man das Verzeichniß der Manuſkripte in der St. Salvators-Bibliothek zu Rath, welches P. Poſſevin lateiniſch herausgegeben hat; aber vergebens. Endlich wandte ſich Herr Burette an den P. Montfaucon, von dem man wußte, daß er Abſchriften von den ſchätzbarſten Manuſkripten der vornehmſten europäiſchen Bibliotheken beſaß; und unter dieſen waren die Handſchriften jener Bücherſammlung nicht vergeſſen worden. Allein, beym Nachſchlagen des Verzeichniſſes derſelben, fand man, daß dieß größtentheils Schriften griechiſcher Kirchenväter waren, und nur einige Profanſkribenten, noch weniger, als in Poſſevin's Verzeichniſſe befindlich ſind. Unter den letztern fand man indeß folgende Worte: Πολλαι δε αλλαι βιβλιαι περιεχουσι παντα περι τυ χορυ, d. i. es giebt hier noch viele andre Handſchriften, die den Chorgeſang betreffen, welches ſo viel heißen muß, als die Kirchenmuſik. Ohne Zweifel, ſagt Herr Burette, entdeckte P. Kircher unter dieſen Handſchriften das Fragment einer in Muſik geſetzten pindariſchen Ode, da dieß der natürlichſte Ort iſt, wo ſolch ein Ueberbleibſel zu finden wäre; und es umſonſt ſeyn würde, ſich nach einer weitern Rechtfertigung des Herausgebers umzuſehen.

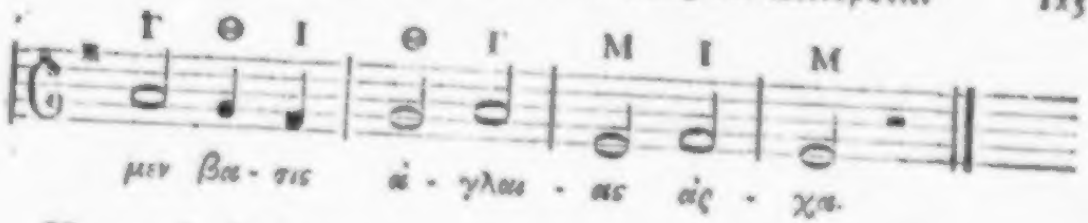
Von dieſen ächt Verſen der erſten pythiſchen Ode Pindar's, die mit übergeſchriebnen muſikaliſchen Zeichen aus der lydiſchen Tonart gefunden ſind, *) haben die vier erſten eine Melodie, die für eine oder mehrere Stimmen geſetzt iſt; die vier letztern aber eine beſondre Melodie, bey deren Anfang folgende griechiſche Worte ſtanden: χορος εἰς κυθαραν, der Chor nach der Zither; und über den Worten eines jeden Verſes ſind die Zeichen für die Inſtrumentalmuſik geſchrieben; woraus man ſieht, daß die zweyte Melodie nicht nur geſungen, ſondern auch von einer oder mehr Zithern begleitet wurde, die im Uniſono, oder in Oktaven, mit der Stimme ſpielten. Die Melodie dieſer acht Verſe iſt ausnehmend einfach, und beſteht bloß aus acht verſchiednen Tönen; ein ſtarker Beweis von dem Alterthum der Muſik, weil die Leyer von ſieben Saiten mehr als hinreichende Töne dazu hatte.

Pindariſche Ode. *)

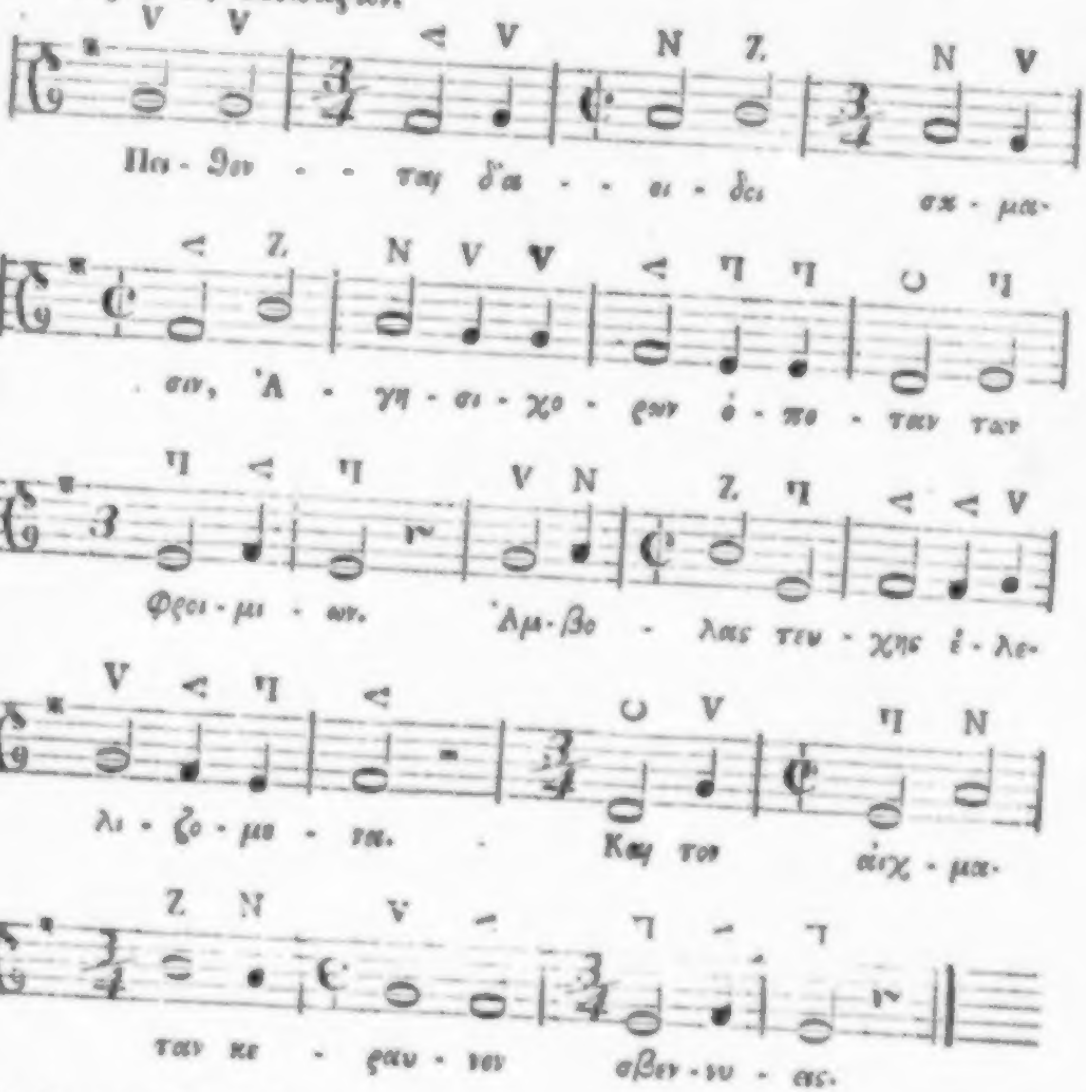


*) Wenn die muſikaliſchen Charaktere über den Noten nicht zur lydiſchen Tonart gehörten, ſo könnte man dieſe Melodie weit ſchicklicher zur phrygiſchen Tonart rechnen.

*) Nach Herrn Gedickens Ueberſetzung:
„Goldne Harfe Apollons, du, den vielenlockigen Muſen mitgebietende Lenkerinn, bey „nen Akkorden horcht der Tanz, der Freudenfürſt; horchen die Sänger, wenn du, die



Χορος εἰς Κυθαραν.



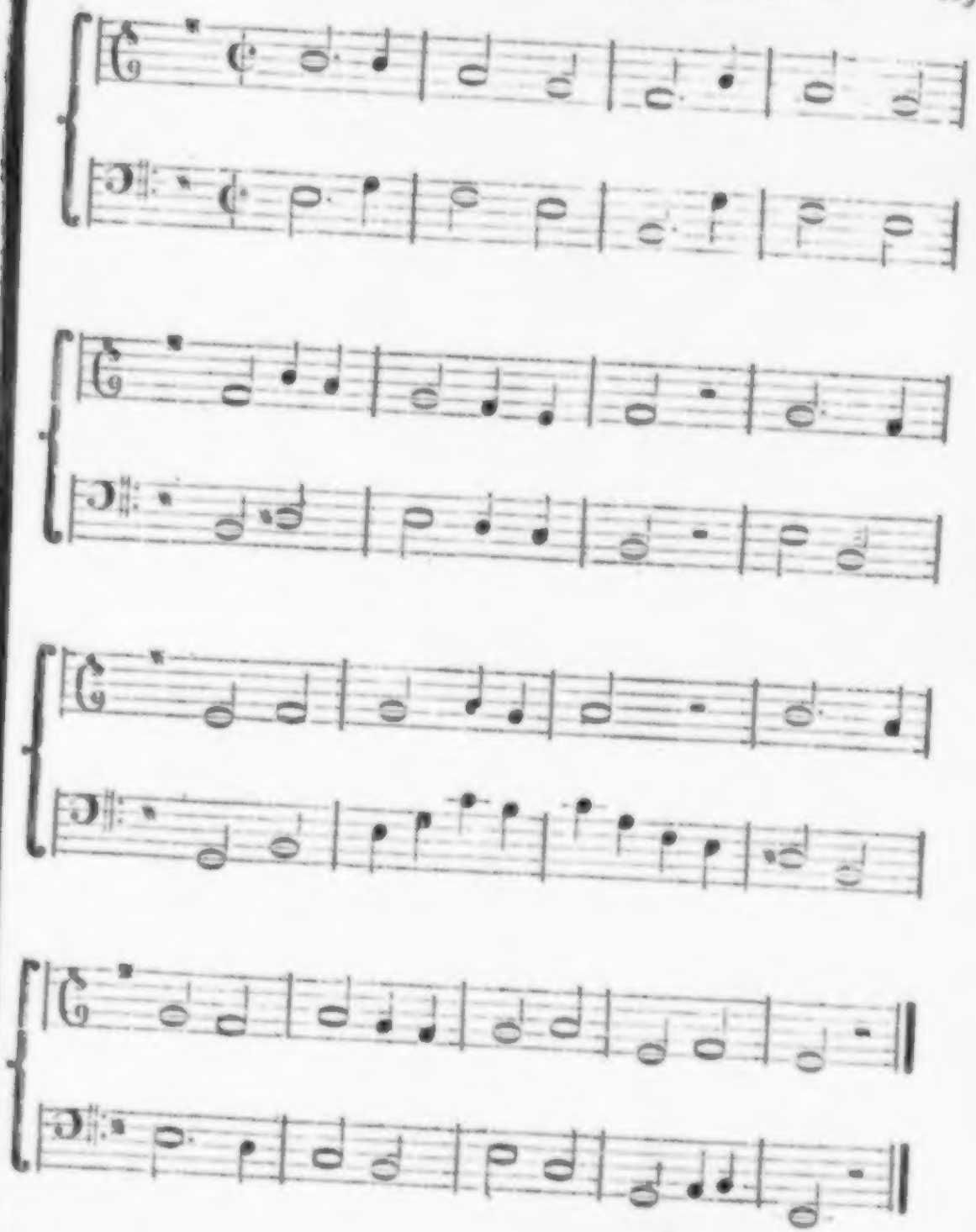
„herrſchend den Chor, ſeinem Geſang voran zu hallen beginnſt. — Selbſt des ewigen
„Feuers ſpaltenden Blitz löſcheſt du aus.“

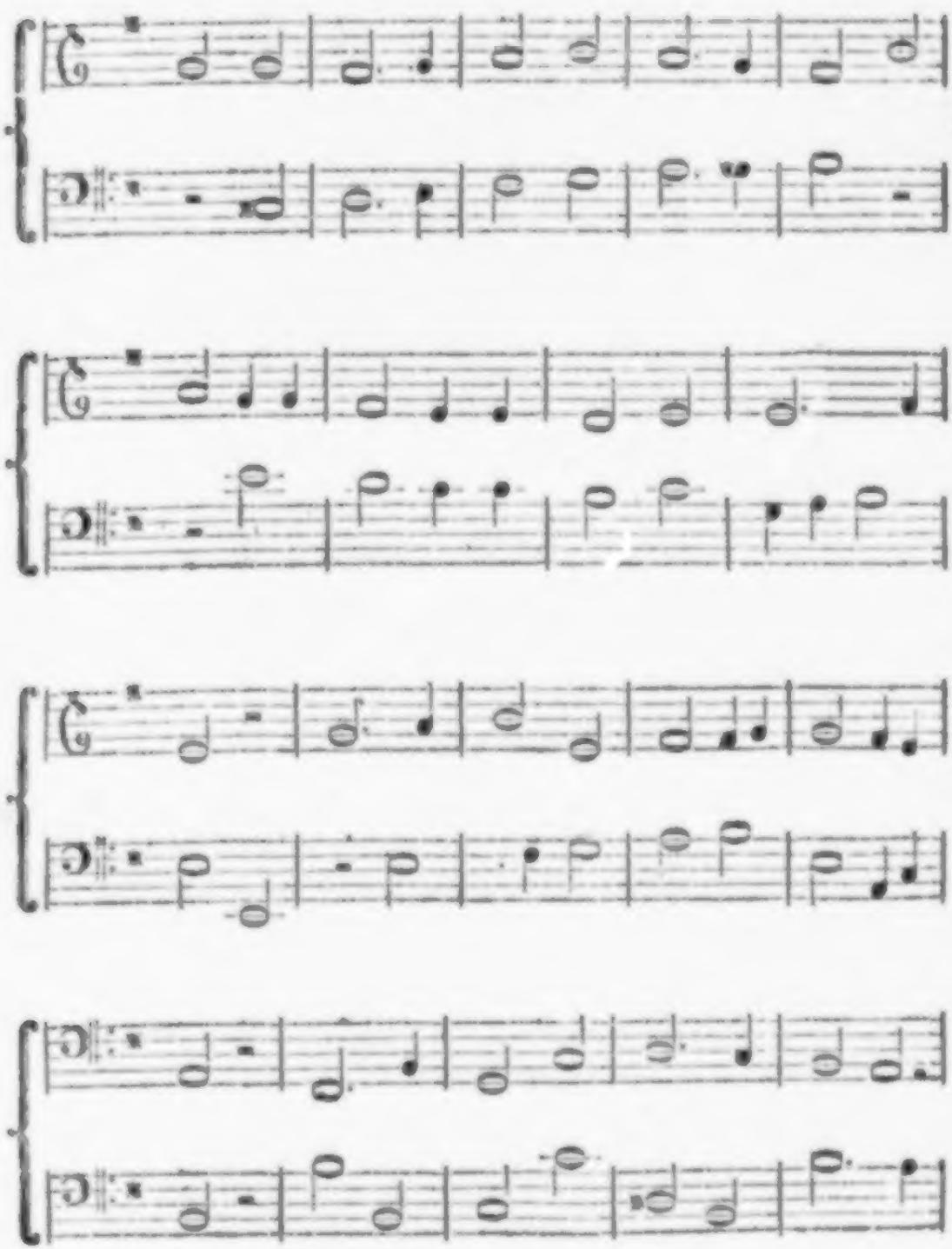
Die Muſik in neuern Noten gebracht, geht offenbar aus E moll, wie man aus der Modulation und Schlußnote ſieht. Der erſte Theil fängt mit der Quinte des Haupttons an, der zweyte mit der Terz. Die meiſten Klauſeln der Melodie ſelbſt gehen nicht, wie bey uns gewöhnlich iſt, auf die große Septime des Haupttons aus, ſondern im Aufſteigen eines ganzen Tons, von der Septime in die Oktave; eine Art von Schluß, die bey den Morgenländern ſehr gewöhnlich iſt, wenigſtens, ſo viel ſich aus einigen perſiſchen Melodien ſchließen läßt, welche von den Miſſionarien nach Europa gebracht ſind, die faſt lauter ſolche Schlußfälle haben; auch findet man in keiner von den älteſten Kirchenmelodien die große Septime.

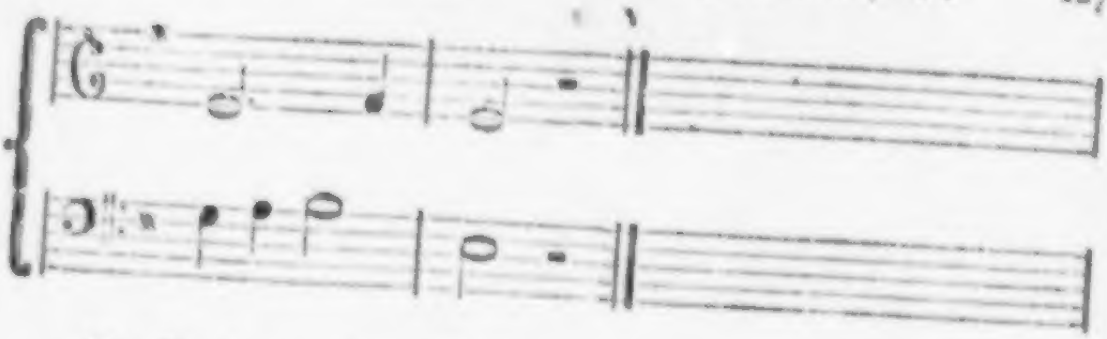
Die gegenwärtige Melodie wurde von Herrn Burette, im fünften Bande *) der Memoiren der Akademie der Inſchriften, mit aller möglichen Sorgfalt in gewöhnliche Noten gebracht; obgleich dieſe von P. Kircher's Abdruck, der in ſeiner Muſurgie befindlich iſt, etwas abgehen. Die Gründe dieſer Abweichung ſind folgende. Erſtlich hatte Kircher die Melodie aus G moll geſetzt, folglich drey Töne höher, als das Original es verſtattet; zweytens, hatte er verſchiedne Verſehen in der Melodie begangen, die durch die griechiſche Tabulatur berichtigt ſind; und endlich, hatte er gar keinen Rhythmus, kein Zeitmaaß beobachtet, welches nun geſchehen iſt, und zwar genau nach der Quantität der Sylben, die mit den muſikaliſchen Tönen an Länge und Kürze übereinſtimmen. Freylich aber ließ ſich der Rhythmus nicht gleichförmig machen, da die Füße der Verſe aus Daktylen und Jamben gemiſcht ſind.

Dieſe Melodie iſt indeß ſo einfach und natürlich, daß ſie, in einen ordentlichen geraden oder Tripeltakt geſetzt, und mit einem Baße verſehen, den ſie gar wohl verträgt, das Anſehen und die Wirkung eines gottesdienſtlichen Geſanges des gegenwärtigen Jahrhunderts erhält:

*) Im ſiebenten Bande der holländiſchen Oktavausgabe, in der Addition à la Diſſertation ſur la Melopée, p. 309. ſeq. — Auch Herr Marpurg hat dieſe Melodie, mit einigen Abändrungen. Anm. d. Ueberſ.







Dr. Jortin, in ſeinem Briefe über die Muſik der Alten, welcher an Herrn Aviſon gerichtet, und der zweyten engliſchen Ausgabe von des letztern Verſuch über den muſikaliſchen Ausdruck beygefügt iſt, war wirklich zu bedauern, daß er mit ſeinen Wünſchen, eine Probe alter griechiſcher Melodie zu haben, gerade auf Pindar's erſte Ode verfiel; das einzige Stück überall bekannter griechiſcher Poeſie, wobey dieſe Wünſche hätten erfüllt werden können. „Wenn wir," ſagt er, „die alten Muſiknoten hätten, die zu irgend einer noch „vorhandnen Ode oder Hymne geſetzt wurden, ſo würde ich nicht daran ver„zweifeln, die Länge einer jeden Note ausfindig zu machen. Denn die Quan„tität der Sylben würde vermuthlich dazu ziemlich den Weg bahnen;*) und „gern möcht ich ſelbſt Signor Alberti's Werke für die Melodie austauſchen, „die zu Pindar's Ode, Χρυσεα Φορμιγξ Απολλωνος, u. ſ. f. geſetzt war."

Man ſieht aus den Muthmaſſungen, die Dr. Jortin in der Folge über die Beſchaffenheit der griechiſchen Melodie vorbringt, daß er nie von den Proben derſelben gehört hatte, die vom Vincenzio Galilei, Bottrigari, Kircher, dem erſtern Herausgeber des Aratus, oder von Herrn Burette, in den Memoiren der Akademie der Inſchriften, bekannt gemacht waren.

Zwar erwähnt er, in der beygefügten Nachſchrift, der erſtern Ausgabe des Aratus. Er hat ſie aber nicht weiter gebraucht, als nur davon zu ſagen, er habe darinn einige gelehrte Bemerkungen über die alte Muſik, und ein paar Fragmente von alten Melodien auf einige griechiſche Oden und Hymnen, in unſre neuere Notenſchrift gebracht, angetroffen.

War es hier nicht Zeit und Ort, uns zu ſagen, wie dieſe Muſik beſchaffen geweſen? in wie weit ſie die neuere übertreffe? und daß Dr. Jortin immer

*) Sie bahnt einzig und allein den Weg zur Kenntniß der Länge der alten Töne.

noch bereit sey, die schönen Kompositionen des armen Alberti für solch einen unbedeutenden Erwerb aufzuopfern, wie die zu seiner Lieblingsode Pindar's gesetzte Musik war? Aber nein; der Verfasser sagt kein Wort von seinen Entzückungen darüber, daß er in ehrwürdigen griechischen Charakteren, und in scharfeckigen gothischen Noten, diese göttliche Musik erblickte, noch über den Eindruck, den es auf seine Gemüthsbewegungen machte, als er sie spielen hörte. Er sagt uns bloß: „es sey ihm eingefallen, daß er diesen Anhang schon vorlängst gelesen; und itzt, da er das Buch wieder angesehen, habe er zwey Anmerkungen „des Herausgebers gefunden, die mit seinen eignen Vorstellungen, von Zeit„maaß, Quantität, und Simplicität, übereinstimmten.“ — Entweder konnte er sich nicht zu dem demüthigenden Geständniß entschließen, daß er diese Musik nicht verstehe; oder ihre Schönheit kam auch im geringsten nicht mit den hohen Begriffen überein, die er sich, ohne sie gehört oder gesehen zu haben, davon gemacht hatte.

Da ich doch itzt eben dieses Briefes erwähne, so will ich noch ein paar Worte darüber sagen. Der Verfasser desselben glaubt: „ein großer Vortheil, „der selbst aus der Einfachheit der alten Melodien entstand, und ihrer zusammen vereinten Vokal- und Instrumentalmusik sehr viel Eindruck verschaffte, „sey der gewesen, daß man den Sänger verstehen konnte, und daß die Worte „eben so viel Eindruck machten, als die Musik. Daher, meynt er, mußten „die Reize schöner und pathetischer Poesie, von der Stimme, Person, Manier, und dem Accent des Sängers, und durch den Schall der Instrumente, „unterstützt und verschönert, den Zuhörer sehr stark rühren.“ — Wir finden indeß diesen Fall nur selten bey dem italiänischen Recitativ, ob es gleich mehr als hinreichend mit dieser Beschreibung in allen Stücken übereinkommt, vornehmlich, wenn die Poesie von Metastasio ist, und der Sänger, oder die Sängerinn, außer ihrer schönen Stimme, Figur und Aktion, den feinsten Geschmack und Ausdruck besitzen. Denn selbst alsdann gähnen und schmachten die meisten Zuhörer nach der Arie, welche sie durch den Vorzug ihrer Melodie vor der des Recitativs, Poesie, Deklamation, Schicklichkeit, und alles, nur ihr Gehör nicht, vergessen macht. Eine Zeile vom Recitativ, noch so pathetisch, noch so emphatisch vorgetragen, lockt den Zuschauern selten jenen lauten, donnernden Beyfall ab, den man einem großen Schauspieler zuklatscht, wenn er nur zwey

oder drey Worte ſagt; ob gleich eine Arie, von eben dem Sänger geſungen, deſſen Recitative man mit Kälte und Gleichgültigkeit angehört hatte, mit entzücktem Beyfall, und einem allgemeinen Encore! beehrt wird.

Von der harmoniſchen und unnachahmlichen Annehmlichkeit der griechiſchen Sprache, ſagt Dr. Jortin: „So, wie die lateiniſche Sprache die engliſche an Annehmlichkeit übertraf, ſo war die griechiſche der lateiniſchen darinn überlegen. Als ich, ſagt Tanaquil Faber, meinen kleinen Sohn die griechiſchen Nennwörter und Zeitwörter lehrte, ſagte er mir einmal etwas, worüber ich erſtaunte; denn er hatte es nicht von mir. Mich dünkt, ſagte er, die griechiſche Sprache klingt weit angenehmer, als die lateiniſche. Du haſt recht, ſagte ich; und ſah daraus, daß der Knabe ein gutes Ohr hatte; eine Vorbedeutung, daß er dereinſt auch guten Geſchmack und Urtheilsfähigkeit bekommen würde. Denn ich habe oft bemerkt, daß dieß eins von den früheſten und ſicherſten Merkmalen von der Fähigkeit eines Kindes iſt.“ — Dieſe Anmerkung iſt, meiner Meynung nach, ſo unphiloſophiſch, und ſo weit von der Wahrheit entfernt, daß unſer Verfaſſer ſie billig nur hätte anführen ſollen, um ſie zu widerlegen. Ein gutes Gehör kann bey einem Kinde ſein Genie zur Muſik hoffen laſſen; und es hat viele Muſiker gegeben, die in allen andern Dingen, außer ihrer Kunſt, weder Geſchmack noch Beurtheilung zeigten. Dagegen aber thut mirs auch leid, ſagen zu müſſen, daß viele in andern Dingen ſehr kluge und außerordentlich fähige Köpfe, nicht muſikaliſches Gehör genug beſitzen, um nicht nur gute und ſchlechte Muſik, ſondern auch bloß einen Ton und eine Melodie von der andern zu unterſcheiden. Und doch glauben dieſe übrigens groſſen und verſtändigen Männer im Stande zu ſeyn, von der Muſik auf eine entſcheidendere Art zu ſchreiben, zu reden und zu urtheilen, als ſelbſt Männer von dem ſtärkſten Gefühl und Genie, die lange ein beſondres Studium daraus gemacht haben. Die arme menſchliche Natur iſt niemals vollkommen; indeß bedauert der Tonkünſtler den Mann ohne Gehör; und der Mann ohne Gehör pflegt dagegen den muſikaliſchen Geck herzlich zu verachten, der an dergleichen Sinnloſigkeiten Gefallen finden kann.

Achter Abſchnitt.

Ob die Alten einen Kontrapunkt, oder Muſik in Stimmen gehabt haben?

Dieß iſt eine Frage, die zu vielen gelehrten Unterſuchungen und Streitigkeiten Gelegenheit gegeben hat; und da ſie lange eine bloß willkührliche Meynung geblieben iſt, ſo haben die, welche ſie bejahten, und die, welche ſie verneinten, einander mit aller gehörigen polemiſchen Bitterkeit behandelt. Die Verfechter des Alterthums glaubten mit in dieſe Streitigkeit verwickelt zu ſeyn; und ſie mochten nun muſikaliſche Einſichten, und Gefühl für die Schönheiten der Harmonie beſitzen, oder nicht, ſo nahmen ſie ſichs einmal vor, einen jeden für einen Feind der wahren Gelehrſamkeit anzuſehen, der ihre Glaubensartikel nicht mit unterſchrieb.

Ein Gedicht, unter der Aufſchrift: *Le Siécle de Louis le Grand*, von Karl Perrault, Mitgliede der Akademie der Wiſſenſchaften, dem Bruder von Claude Perrault, dem berühmten Arzt und Baumeiſter, veranlaßte jenen langen und heftigen Streit zwiſchen ihm und Boileau, und bald hernach einen allgemeinen Krieg unter den Gelehrten in ganz Europa, über den Vorzug der Alten oder der Neuern, in Anſehung der Künſte, der Wiſſenſchaften, und Litteratur. Dieß Gedicht wurde zuerſt von dem Verfaſſer im Jahre 1687 in der Akademie der Wiſſenſchaften verleſen; und bald darauf folgte ſeine *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Die Anmerkungen zu Boileau's Ueberſetzung des Longin waren zur Antwort für Perrault beſtimmt, und ſind voll von bittern Ausfällen, nicht nur wider ihn, ſondern wider die Neuern überhaupt. Racine, la Bruyere, und Fontenelle nahmen in dieſem Streite Parthey, der in Frankreich, beynahe dreyßig Jahr hindurch, mit großer Hitze geführt wurde.

In England waren die Streitigkeiten zwiſchen Sir William Temple und Herrn Wootten, Herrn Boyle, und Dr. Bentley, und Swift's Bücherſchlacht, Folgen dieſes Zwiſtes.

Diejenigen, welche über die Muſik *ex profeſſo* geſchrieben hatten, waren oft darüber uneins geweſen, ob die Alten den Kontrapunkt gekannt hätten, ehe

ſich noch die Gelehrten überhaupt in dieſen Streit miſchten. Und bevor ich für mein Theil meine Meynung darüber ſage, iſt es meine Pflicht, als Geſchichtſchreiber, meinen Leſern die Meynungen andrer vorzulegen, und die Gründe oder Vorurtheile, worauf ſie beruhten. Manche, die an weit wichtigern Dingen zweifeln, wenn ſich dieſelben gleich nie zur menſchlichen Evidenz bringen laſſen, würden dennoch froh ſeyn, wenn man ſie ihnen demonſtriren könnte. Ich habe die verſchiednen Gründe, welche man für und wider dieſe Streitfrage vorgebracht hat, mit einer Gemüthsfaſſung geleſen, die der Ueberzeugung offen ſtand, und gewiß vom Vorurtheil wider die Alten völlig frey war. Vielmehr habe ich ſie immer in den Muſtern verehrt und bewundert, die ſie uns in jeder Gattung der Schreibart ſowohl, als in den ſchönen Ueberreſten ihrer Bildhauerey, Malerey und Baukunſt gegeben haben; und würde daher herzlich gern mein äußerſtes dazu beytragen, um ihre Anſprüche auf eine Melodie und Harmonie zu unterſtützen, die vor der unſrigen den Vorzug verdiente, wenn ſich hinreichende, zahlreiche, klare und unſtreitige Beweiſe fänden, worauf dieſe Anſprüche ſich gründeten.

Da indeß die ganze Streitfrage, in unſern, von den vergänglichen Materialien, worauf die alten Tonzeichen geſchrieben waren, ſo ſehr entfernten Zeiten, auf bloßer Muthmaßung, oder höchſtens auf vermuthlichen Beweiſen beruht; und da ich keine Lieblingshypotheſe zu unterſtützen habe, die mich geneigt machen könnte, bloß der Einen Parthey alle Evidenz zu geben, und alles, was ſich zum Beſten der andern ſagen ließe, zu verhehlen, oder in ein nachtheiliges Licht zu ſtellen; ſo will ich hier alles in zwey aufrichtige und gleiche Waagſchalen legen, was ſich für beyde Theile vorbringen läßt, und es dann ſo genau, als die Gerechtigkeit mirs nur immer erlaubt, gegen einander abwägen, damit der Leſer ſelbſt ſehen und urtheilen möge, auf welcher von beyden Seiten der Ausſchlag iſt.

Die vornehmſten Schriftſteller für den Kontrapunkt der Alten ſind: Gaffurio, Zarlino, Gio. Battiſta Doni, Iſaak Voſſius, Zaccaria Tevo, der Abt Fraguier, und Herr Stillingfleet, Verfaſſer der Grundſätze und Gewalt der Harmonie.

Wider den Kontrapunkt der Alten ſind: Glarianus, Salinas, Bottrigari, Artuſi, Cerone, Kepler, Merſennus, Kircher, Claude Per-

rault, Wallis, Bontempi, Burette, PP. Bougeant und Cerceau, Padre Martini, Herr Marpurg und Rouſſeau.

Perrault und Burette ſcheinen freylich geneigt zu ſeyn, ihnen den Kontrapunkt in Terzen, und Herr Marpurg, in Quarten und Quinten, einzuräumen.

Der gelehrte P. Martini *) hat viele von den Erklärungen der verſchiednen Schriftſteller auf beyden Seiten, mit großer Genauigkeit und Unpartheylichkeit geſammelt; da ich aber alle die Bücher, die er anführt, und noch einige andre beſitze, die bey dieſer Streitigkeit nothwendig anzuführen ſind; ſo will ich von jedem einige Nachricht ertheilen, ehe ich die Beweiſe gegen einander halte.

Gaſſorius Franchinus blühte im funfzehnten Jahrhunderte. Seine Schriften waren die erſten gedruckten Bücher von der Muſik, nach Erfindung der Buchdruckerkunſt. Eine von ihnen, *Theoricum Opus Armonicae Diſciplinae*, kam im Jahre 1480 zu Neapel heraus. Das Buch aber, worinn er den Alten die Kenntniß des Kontrapunkts zuſchreibt, erſchien zuerſt zu Mayland, 1496. und hernach, 1502. zu Breſcia; und hat den Titel: *Practica Muſicae vtriusque cantus.*

Dieſer Schriftſteller führt den ältern Bacchius als ſeinen Gewährsmann an, daß die Alten ſchon eine gleichartige Harmonie gehabt hätten; aber zum Unglück iſt bey demſelben kein einziges Wort anzutreffen, das die kleinſte Anſpielung auf dieſen Umſtand enthielte. Der Kontrapunkt iſt, wie Bontempi bemerkt, die Ausübung der Harmonie; und der ältere Bacchius handelt in ſeiner Einleitung zur Tonkunſt bloß von der Theorie der Melodie.

Zarlino glaubt, a) die Alten hätten ſich unmöglich der Inſtrumente mit vielen Saiten bedienen können, ohne im Einklange zu ſpielen; und das Hydraulikon, oder die Waſſerorgel, hätte ihnen Anlaß geben müßen, verſchiedne Stimmen zu entdecken und zu brauchen. Was die erſte Vorausſetzung betrifft, daß die Alten viele Saiten auf ihrer Leyer hatten, ſo geſchah dieß nicht eher, als einige Jahre nach ihrer Erfindung; da anfänglich die Zahl bloß 3, 4, 5, 7, oder

*) Seine ungemein gründliche und gelehrte Abhandlung über die Frage: Qual Canto in Conſonanza uſaſſero gli Antichi ſteht im erſten Bande ſeiner *Storia della Muſica*, p. 165 — 334. Anm. des Ueberſ.

a) *Supplementi Muſicali*, Venet. 1580.

8, war; man könnte aber der alten vielſaitigen Leyer die irländiſche Harfe entgegen ſetzen, die lange eine größere Menge von Saiten, als die Leyer hatte; und doch brachten dieſe die Harfenſpieler nicht auf die Idee des Kontrapunkts, oder des Spielens aus mehrern Stimmen, indem dieß Inſtrument viele Jahrhunderte hindurch ein bloßes Diskant-Inſtrument blieb, und nur gebraucht wurde, eine ſimple Melodie, oder eine einzelne Stimme darauf zu ſpielen.

Den zweyten Punkt zu erörtern, iſt hier der Ort nicht. In einem nachherigen Hauptſtück, über die Inſtrumente der Alten, werde ich meinen Leſern einen Begrif von dem Hydraulikon zu machen ſuchen. Der Gebrauch, den Zarlino davon macht, gehört zu denen Vorurtheilen für die Harmonie der Alten, die keinen weitern Grund als Muthmaßung haben, und ſich nie völlig erweiſen laſſen. Wenn man indeß die erſte Idee einer Orgel von der Syrinx, oder Pansflöte genommen hat, die in der Folge die beſſern *tibias utriculares*, oder Sackpfeifen veranlaßte, und durch den Zuſatz der Oktaven, wie Bartholinus und Blanchinus glauben, noch weiter zur Vollkommenheit gebracht wurde; ſo muß dieß alles lange vorher geſchehen ſeyn, ehe man dieß Inſtrument ſtimmenweiſe ſpielen konnte, wenn man annimmt, daß der Kontrapunkt ſchon damals gewöhnlich geweſen ſey; und wenn die hydrauliſchen Orgeln, die man noch itzt in Italien findet, Ueberreſte der alten ſind; ſo machen ſie uns keinen ſehr günſtigen Begrif von ihren Wirkungen und Vorzügen. *)

Johann Baptiſta Doni, ein Florentiner von edler Geburt, der im vorigen Jahrhunderte lebte, wandte den größten Theil ſeines Lebens auf das Studium und die Vertheidigung der alten Muſik. Seine Schriften und Meynungen wurden von den Gelehrten ſehr geſchätzt, von praktiſchen Tonkünſtlern hingegen wenig geachtet. Daher ſind die meiſten Abhandlungen von ihm, deren es eine große Menge giebt, voll von Klagen über die Unwiſſenheit und Entartung der Neuern, in jeder Gattung von Muſik, ſowohl der theoretiſchen als der praktiſchen.

*) Galilei, ſonſt ein Gegner des Zarlino, iſt in Anſehung dieſer Streitfrage über den Kontrapunkt der Alten unſchlüßig in ſeinen Urtheilen, die bald dafür, bald dawider ausfallen. S. Dial. della Muſ. p. 80, 81, 82. 101. 104. 105. u. f. f. Anm. des Ueberſ.

„Bruder, Bruder, wir haben beyde Unrecht!“ ist ein Geständniß, welches viele Disputirende, so wie Peachum und Lockit, *) mit großer Wahrheit thun könnten.

Es scheint, als ob Theorie und Praxis immerfort im Streite mit einander seyn müßten. Denn der Gelehrte, der nie Musik hört, und der Musiker, der nie Bücher liest, müssen gegen einander gleich abgeneigt seyn, und sich nicht so leicht zum rechten Einverständniß bringen lassen.

Daß Doni die Musik sehr wenig kannte, welche die Ohren seiner Zeitgenossen ergötzte, sieht man aus vielen Stellen seiner Werke. Und seine Meynung, daß die Alten den Kontrapunkt gekannt und gebraucht haben, und daß ihre Musik in allen Stücken der neuern vorzuziehn gewesen sey, scheint sich auf keinen bessern Beweisen gegründet zu haben, als auf denen, die seine Vorgänger, Gaffurio und Zarlino, brauchten. Wenn diese Musik aber so beschaffen war, wie sie Doni sich dachte, und wie er ein Beyspiel davon giebt; so müssen die menschlichen Ohren, die daran ein Wohlgefallen finden konnten, ehedem ganz anders gebauet gewesen seyn, als die Ohren zu unsern Zeiten, denen die neue Harmonie gefällt.

Ueberhaupt scheint sich Doni, in Ansehung des alten Kontrapunkts, immer zu widersprechen. Er will ihn den Griechen und Römern nicht gern nehmen; und nennt ihn doch, wenn er von seinem Gebrauche bey den Neuern redet, *nemico della musica*. Seine Gründe, warum er ihn den Alten zugesteht, sind hauptsächlich davon hergenommen, daß ihre Noten für die Stimme von denen für die Instrumente verschieden waren; daß man die hydraulischen und andern Orgeln schon so frühzeitig erfand; daß sie auf einigen Instrumenten solch eine Menge von Saiten hatten; und endlich von einer auffallenden Stelle beym Plutarch, b) die er für entscheidend ansieht, indem sie beweißt, daß sich die ältesten Musiker zwar nur weniger Saiten bedienten, daß diese aber zusammen gestimmt und eben so künstlich vertheilt waren, wie auf unsern itzigen Instrumenten. Diese Punkte werden in dem Verfolg dieses Abschnitts einzeln untersucht werden.

*) Zwey Advokaten in Gay's Bettleroper. Die hier angeführten Worte sagt Peachum, in der zehnten Scene des zweyten Akts; wo beyde hart aneinander kommen, aber bald einsehen, daß einer dem andern nichts vorzuwerfen hat. Anm. des Uebers.

b) Hrz: Macinto.

Doni ließ bey ſeinem Abſterben, außer vielen gedruckten Werken über die alte Muſik, c) eine große Menge unvollendeter Verſuche und Abhandlungen darüber nach, und die Titel von noch viel mehrern. *) In der That hatten wenige dieſe Materien mit größerer Aufmerkſamkeit unterſucht. Er ſah die Schwierigkeiten; ob er gleich nicht im Stande war, ſie aufzulöſen. Die Aufſchriften ſeiner Kapitel, ſo wie viele von denen beym P. Merſennus, und andern, ſind oft die intereſſanteſten und anlockendſten, die ſich nur denken laſſen. Es ſind aber Irrlichter, die uns nur in neue und größere Dunkelheit führen; ſie gleichen jenen Proben der Weintrauben aus dem gelobten Lande, welche die, in denen ſie das größte Verlangen erregten, nie zu koſten bekamen. **)

Der folgende Verfechter der alten Harmonie war Iſaak Voſſius, den man wegen ſeines zierlichen und klaſſiſchen Lateins ſo ſehr bewundert, und zum Vortheil der alten Muſik öfter anzuführen pflegt, als irgend einen Mönch, der über dieſe Materie geſchrieben hat. Allein gute Schreibart und Gründlichkeit im Denken ſind zuweilen ganz verſchiedne Dinge; das heißt, die Auswahl wohlklingender Wörter, in harmoniſche Perioden gebracht, kann ohne die Hülfe der Wahrheit oder der Logik beſtehen. Voſſius ſcheint in ſeinem berühmten Buche d) den griechiſchen Tonkünſtlern jeden möglichen und unmöglichen Vorzug

c) Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Muſica — De praeſtantia Muſicae veteris — und beſonders ſein Diſcorſo ſopra le Conſonanze.

*) Ant. Franc. Gori hat nach Doni's Tode ſeine hinterlaſſenen muſikaliſchen Schriften geſammelt, unter der Aufſchrift: JO. BAPT. DONI Lyra Barberina amplexus. Accedunt Eiusdem Opera, pleraque nondum edita, ad veterem Muſicam illuſtrandam pertinentia. Florent. 1763. 2 Tomi, fol. Paſſeri beſorgte nach Gori's Tode vollends die Herausgabe, und ſchrieb eine Vorrede dazu. Von ſeinen hinterlaſſenen und zum Theil unvollendeten muſikaliſchen Schriften findet man daſelbſt, T. I. p. 130 ſeq. Nachricht und Verzeichniß. Anm. des Ueberſ.

**) Doni's Arbeiten verdienen mehr Schätzung und Aufmerkſamkeit, als ihnen, nach dieſem Urtheil, gebühren würde. Einer der gültigſten Richter ſagt von ihnen: „Es iſt unbeſchreiblich, mit welchem gründlichen Scharfſinn Doni in das Innre der ganzen griechiſchen Muſik eingedrungen iſt, wie glücklich er die dunkelſten Stellen der alten Dichter und Philoſophen, die kleinſten Umſtände alter Denkmäler, die zweifelhafteſten Dinge des Alterthums aufgeklärt hat, u. ſ. f.“ Man ſehe dieſe und mehrere Lobſprüche in dem Briefe des P. Martini an den Abt Paſſeri, in der eben angezeigten Ausgabe von Doni's poſthumen Werken, wozu dieſer gelehrte Pater das Regiſter verfertigte, T. II. p. 265. Anm. des Ueberſ.

d) *De Poematum Cantu et Viribus Rhythmi.* S. oben.

weit bereitwilliger und freygebiger einzuräumen, als ſie ſelbſt bey ihrem Leben hätten verlangen können. Keine von den poetiſchen Fabeln, oder mythologiſchen Allegorien, die nur irgend die Gewalt und Wirkſamkeit ihrer Muſik betrafen, that ſeiner Leichtgläubigkeit die geringſte Gewalt an. Ein religiöſer Andächtler, der von uns verlangt, daß wir alles, was noch ſo unverdaulich iſt, blindlings hinterſchlucken ſollen, wird nicht ſo leicht Proſelyten ſeiner Meynungen machen, als der, welcher unſern Glauben nur wenig auf die Probe ſtellt; und Voſſius hat ſein Glaubensbekenntniß dergeſtalt überladen, daß es dadurch um alles Anſehn gekommen iſt.

Er ſchreibt die Wirkſamkeit der griechiſchen und römiſchen Muſik nicht dem Reichthum ihrer Harmonie zu, noch der Schönheit, dem Geiſte, und dem Pathos ihrer Melodie; ſondern allein der Gewalt und Stärke des Rhythmus. „So lange," ſagt er S. 75. „als die Muſik in dieſer rhythmiſchen Form „blühte, ſo lange blühte auch jene ihre eigne Stärke, die Leidenſchaften zu erre„gen und zu beſänftigen." Dieſer Meynung nach brauchte es keiner honigſüßen oder in die Länge gezogenen Töne. Eine Trommel, eine Zymbel, oder die ſtarken Schläge der Kureten und Salier an ihre Schilde, mußten das Zeitmaaß genauer bemerken, und folglich auch wundervollere Wirkungen hervorbringen, als die angenehmſte Stimme, oder das vollkommenſte Inſtrument. An einem andern Orte ſagt er uns: „Städte bauen, ſie mit Mauern umge„ben, das Volk verſammeln oder aus einander laſſen, das Lob der Götter und „Menſchen beſingen, Flotten und Kriegsheere regieren, alle Geſchäfte und „Gebräuche im Krieg und Frieden begleiten, und die menſchlichen Leidenſchaften „mäßigen, das alles ſey urſprünglich das Werk und die Beſtimmung der Muſik; „kurz; man könne ſagen, das alte Griechenland ſey ganz von der Leyer regiert „worden." e)

Man ſieht aus dieſer Stelle, und aus dem Inhalt ſeines ganzen Buchs, daß dieſer Schriftſteller uns nicht erlauben will, an einem einzigen, noch ſo wunderſamen Umſtande zu zweifeln, der die Vollkommenheit und Gewalt der alten Muſik betrifft. Das Wahrſcheinliche und das Unwahrſcheinliche iſt ihm

e) Vrbes condere, moenia moliri, concionem aduocare et dimittere, deorum et virorum fortium laudes celebrare, claſſes et exercitus regere, pacis bellique munia obire, etc. — Lyra eſt quae veterem rexerit Graeciam. p. 47.

beydes Glaubensartikel; und bey einem ſolchen lebendigen Glauben iſt es leicht zu begreifen, daß er es unter die Todſünden rechnet, daran zu zweifeln, ob die Alten den Kontrapunkt erfunden und gebraucht haben. Eben daher ſpricht er auch mit dem größten Unwillen wider die Neuern, die ſich unterſtehen zu leugnen, daß ſie eine vielſtimmige Harmonie gehabt haben; wenn ſie ſich gleich derſelben, ſeiner Meynung nach, mit ſo vieler Einſicht und Beurtheilung bedienten, daß ſie der Poeſie niemals durch willkührliche Verlängerung, Verkürzung, oder Wiederhohlung der Worte und Sylben Eintrag thaten, noch durch jenen höchſt ungereimten Gebrauch, verſchiedne Worte zu ganz verſchiednen Melodien zu gleicher Zeit zu ſingen.

Indeß verdienen doch die Anmerkungen dieſes Schriftſtellers über die geringe Aufmerkſamkeit, welche neuere Komponiſten auf die Proſodie wenden, einige Achtung. Ich habe ihn ſchon oben in dem Abſchnitt über den Rhythmus angeführt, und werde ihn in der Folge vielleicht noch mehr als einmal anführen. Bey der gegenwärtigen Unterſuchung, ob die Alten den Kontrapunkt gehabt haben, oder nicht, beruft er ſich, ihnen zum Beſten, auf die gewöhnlichen Stellen beym Plato, Ariſtoteles, Cicero und Seneka, die alle weiter unten gehörig ſollen erwogen werden.

Der Name Zaccaria Tevo iſt nicht ſehr bekannt, ob er gleich ein geſchickter und unpartheyiſcher Schriftſteller iſt, der gute Bücher geleſen, und über die Muſik gründlich nachgedacht hatte. *f*) Da er indeß mit zu den Vertheidigern des alten Kontrapunkts gehört, ſo wollen wir hier unter den übrigen auch von ihm ein paar Worte ſagen.

Tevo nennt ſich ſehr beſcheiden einen Sammler und Kompilator der Meynungen andrer über die alte Harmonie. Freylich ſind itzt wenig neue Materialien mehr zu erwarten; neue Muthmaßungen ſind alles, was die Zeit, und die vielen Schriftſteller, welche dieſen Gegenſtand bisher behandelt, übrig gelaſſen haben. Er führt anfänglich Stellen aus den ehrwürdigſten Schriftſtellern des Alterthums an, welche die Parthey des Kontrapunkts zu begünſtigen ſcheinen; ſodann liefert er die Meynungen der berühmteſten Neuern über dieſe Stellen; und zuletzt macht er den Schluß, es laſſe ſich aus der umſtändlichen

f) Il Muſico Teſtore, oder, der Komponiſt, wurde von ihm im Jahre 1706 zu Venedig herausgegeben.

und genauen Beſchreibung der Konſonanzen bey den alten Schriftſtellern natürlich vermuthen, daß ihnen der Gebrauch derſelben nicht unbekannt geweſen ſey. Allein, es iſt eben ſo nothwendig, die Intervalle in der Melodie, als in der Harmonie, zu kennen und zu beſtimmen; denn außerdem giebt es keine Richtigkeit noch Gewißheit der Intonation; und Tevo gedenkt der Schwierigkeit nicht, daß Terzen und Sexten von den alten Theoriſten unter die Diſſonanzen gerechnet wurden. Er meynt indeß, die Harmonie ſey ſchon vor den Zeiten des Plato und Ariſtoteles bekannt geweſen; ſie ſey aber, mit den übrigen Künſten und Wiſſenſchaften, während der Barbarey des mittlern Zeitalters verloren gegangen, und hernach, um das Jahr 1430. nach der Beſtimmung des Vincenzio Galilei, erneuert, erweitert, und auf feſte und gewiſſe Regeln gebracht worden, die meiſtentheils noch itzt gültig ſind. Man kann im Grunde alles, was er ſagt, den Alten einräumen, ohne ſie deßwegen in den Beſitz einer Harmonie, gleich der unſrigen, zu ſetzen, die aus verſchiednen zugleich geſpielten Melodien beſteht.

Der Abt Fraguier folgt zunächſt in der Reihe der Vertheidiger der alten Harmonie. Dieſer gelehrte Akademiker konnte ſich nicht überreden, daß die Alten, die in den übrigen ſchönen Künſten ſo aufgeklärt und geſchickt waren, eine Verbindung verſchiedner Stimmen in ihren Vokal- und Inſtrumentalkonzerten nicht hätten kennen ſollen, die er den vollkommenſten und erhabenſten Theil der Muſik nennt. Und da er glaubte, in einer Stelle beym Plato, einen ungezweifelten und entſcheidenden Beweis entdeckt zu haben, daß die Alten die Kunſt des Kontrapunkts verſtanden hätten, ſo brachte er ſeine Meynung in die Form eines Memoire, *) und legte daſſelbe, im Jahre 1716. der Akademie der Inſchriften und ſchönen Wiſſenſchaften vor. g)

Die gedachte Stelle ſteht im ſiebenten Buche, von den Geſetzen, wo Plato behauptet, die bequemſte Zeit für junge Leute zur Erlernung der Muſik, ſey das Alter vom dreyzehnten bis zum ſechszehnten Jahre. Während dieſer Zeit,

*) Man findet den Inhalt dieſes Memoire, unter dem Titel: Examen d'un paſſage de Platon ſur la Muſique, in der Hiſt. de l'Acad. des Inſcr. T. II. p. 188. ſeq. der holländiſchen Ausgabe. Anm. des Ueberſ.

g) Burette ſagt, dieſer Abt habe das Klavier erſt in ſeinem Alter gelernt; und da er glaubte, die Alten, denen er gar zu gern alles Gute gönnte, könnten ſich nicht ohne Kontrapunkt behelfen, ſo machte er ihnen ein Geſchenk mit der Harmonie, die ſeinem bejahrten Gehöre ſo ſehr gefiel.

glaubte er, könnten ſie lernen, nach der Leyer einſtimmig zu ſingen, und gute Muſik von ſchlechter zu unterſcheiden, das iſt, ernſte, anſtändige und die Tugend belebende Melodien von ſolchen, die von leichtſinniger und verderblicher Art wären. Das heißt wie ein Geſetzgeber geſprochen, ſagt der Abt Fraguier. Da aber die harmoniſche Kompoſition ſehr bezaubernd für ſolche äuſſerſt empfindliche Gemüther war, wie die Griechen hatten, und da ſie außerdem ſo ſchwer zu erlernen war, daß unendlich viel Zeit und Mühe dazu gehörte, ſie zur Vollkommenheit zu bringen; ſo hielt er es für nöthig, ſie vor einem zu ſtarken Hange zu derſelben zu warnen, und ſetzte daher eine Art von Vorſchrift feſt, wodurch ſie abgehalten wurden, diejenige Zeit auf muſikaliſche Studien zu wenden, die ſie beſſer zu wichtigern Angelegenheiten brauchen konnten.

Dieß iſt nur die Einleitung zu der gedachten Stelle beym Plato. Sie ſelbſt lautet ſo: „Was die Verſchiedenheit und Abwechſelung bey der Begleitung der Leyer betrifft, deren Saiten die eine Melodie ſpielen, indeß der Dichter eine andre dazu ſingt, (denn der Dichter komponirte damals ſeine Verſe ſelbſt;) woraus die Miſchung des Starken und Sanften, des Geſchwinden und langſamen, des Hohen und Tiefen, und der Konſonanzen oder Diſſonanzen [k]) entſteht, und ſo auch die Kenntniß, wie man den Rhythmus, oder das Zeitmaaß nach allen Tönen der Leyer einzurichten hat; alle dieſe Dinge gehören nicht in den Unterricht junger Leute, die nur drey Jahre Zeit brauchen, um bloß das zu lernen, was ihnen in der Folge nützlich werden kann. Dergleichen Mishelligkeiten und Schwierigkeiten in der theoretiſchen und praktiſchen Muſik ſind für ſie noch zu ſchwer, und können gar leicht junge Gemüther minder fähig zu Wiſſenſchaften machen, die ſie mit leichter Mühe erlernen ſollten.“

Es wäre hier unnöthig, ſich in eine Wortkritik dieſer Stelle, wie ſie der Abt Fraguier verſtanden und überſetzt hat, einzulaſſen, oder zwey andre Stellen hieher zu ſetzen, die eine aus dem Cicero, und die andre aus dem Makro-

k) Der Abt Fraguier überſetzt ἀντιφωνον durch *diſſonance*; dieß iſt aber nicht die rechte Bedeutung jenes Worts, und man findet es in keinem Wörterbuche, in keinem griechiſchen Schriftſteller über die Muſik ſo erklärt. Die richtige und techniſche Bedeutung davon wird unten vorkommen.

bius, *) welche er als Korollarien hinzu gefügt hat, um ſeine Ueberſetzung der Stelle beym Plato dadurch zu rechtfertigen. Denn ich darf nur ihn und ſeine eingebildeten Gründe für den Kontrapunkt der Alten an ſeinen akademiſchen Kollegen, Burette, **) verweiſen, der, in manchem Betracht, der geſchickteſte von allen den Schriftſtellern iſt, die ſich in die Streitigkeiten über die alte Muſik eingelaſſen haben.

Der letzte, obgleich keinesweges der ſchwächſte Verfechter der alten Harmonie, war der verſtorbene Stillingfleet in ſeinem vortrefflichen Kommentar über eine muſikaliſche Abhandlung von Tartini. *i*) Wenn man in dieſem Werke ſtarke Vorurtheile zum Beſten der Alten antrifft; ſo iſt das kein Wunder bey einem Manne von Gelehrſamkeit und Geſchmack, der lange die reinen Ströme der Weisheit an der Quelle getrunken hatte; und Boileau ſagt ſehr richtig, daß die, welche durch Leſung der beſten Schriften des Alterthums am meiſten gefeſſelt und bezaubert werden, allemal Leute von der erſten Größe und vom erhabenſten Geiſte zu ſeyn pflegen. *k*)

Ob ich gleich nicht ſo glücklich bin, völlig mit Herrn Stillingfleet in allen ſeinen muſikaliſchen Meynungen übereinzuſtimmen; ſo bin ich doch ſeinen ſchriftſtelleriſchen Verdienſten das Geſtändniß ſchuldig, daß ich in engliſcher Sprache kein Buch über dieſe Materie kenne, welches ein Gelehrter, ein Tonkünſtler, oder ein muſikaliſcher Liebhaber mit ſo vielem Vergnügen und Nutzen leſen könnte, als ſeine Grundſätze und Stärke der Harmonie. ***)

Da Herr Stillingfleet im Stande war, die Quellen ſelbſt bey ſeinen, richtigen oder unrichtigen, Urtheilen zu Rathe zu ziehen, ſo verdienen ſeine Meynungen alle mögliche Achtung.

*) Die Stelle des Cicero, in den Fragmenten ſeines zweyten Buchs *de Republica*, iſt aus dem Plato, und die beym Makrobius faſt buchſtäblich aus dem Seneka, (Ep. 84.) entlehnt. Anm. des Ueberſ.

**) Seine Erinnerungen wider den Abt Fraguier, ſind dem Auszuge aus dem Memoire des letztern (l. c.) beygefügt. Anm. des Ueberſ.

i) *Principales and Power of Harmony.*

k) Des Eſprits du premier ordre, des hommes de la plus haute elevation.

***) Dieſe Principales kamen im Jahre 1771 heraus. Herr Hawkins urtheilt (Hiſt. of Muſic, T. I. p. 377.) minder vortheilhaft von ihnen. Ihr Verfaſſer, Benjamin

Tartini behauptet in ſeinem *Trattato di Muſica*, p. 143. [1]) folgenden Satz: „Wenn die Griechen auch vielſtimmige Harmonie gekannt hätten, ſo „hätten ſie doch dieſelbe nicht brauchen können und müſſen, um ihr vorgeſetztes „Ziel zu erreichen, ſondern ſie durften da nur eine einzige Stimme in ihren Ge„dern brauchen.“ Dieſen Satz beſtätigt er mit ſehr gründlichen und durchgedachten Beweiſen. Tartini geſtand mit aller Beſcheidenheit, daß er kein Gelehrter ſey; indeß hatte er ſich vollkommen von jener berühmten Streitfrage unterrichtet, ob die Alten die Harmonie gekannt und gebraucht hätten. Er ſcheint mit einer gewiſſen natürlichen Beurtheilungskraft und Scharfſichtigkeit bey allen ſeinen muſikaliſchen Unterſuchungen begabt geweſen zu ſeyn; und dieſe führten ihn gemeiniglich zur Wahrheit, wenn gleich nicht immer auf dem gebahnten und kürzeſten Wege.

Herr Stillingfleet läßt ihn, während der Prüfung ſeines Buchs, an der Bekanntſchaft der Alten mit dem Kontrapunkt ungeſtört zweifeln; in ſeinem Anhang aber (S. 181.) zieht er die Sache in ernſtliche Erwägung.

„Dr. Wallis, ſagt er, hat angemerkt, daß die Alten keine Zuſammenſtimmung von zwey, drey, vier oder mehrern einzelnen Stimmen gehabt haben. Meibom behauptet beynahe das nämliche; und faſt kann man es für die allgemeine Meynung annehmen. Indeß haben doch einige Schriftſteller über die Muſik, Stellen aus den Alten angeführt, die das Gegentheil zu enthalten ſcheinen, die aber von andern für nicht beweiſend genug angeſehen werden. Dahin gehört die Stelle beym Seneka, im 84ſten Briefe: Non vides quam multorum vocibus, etc. wo aber vielleicht nichts, als Oktaven, gemeynt werden. Eine andre, vom Voſſius angeführte Stelle, aus dem Buche *De Mundo*, welches man dem Ariſtoteles beylegt, ſcheint mehr hieher zu gehören, wo er ſagt, die Muſik mache durch Miſchung der hohen und tiefen, langen und kurzen Töne, eine einzige Harmonie aus verſchiednen Stimmen. Wallis führt auch eine Stelle aus dem Ptolemäus an, (*Harm.* p. 317.) die vielleicht von einer vielſtimmigen Muſik zu verſtehen iſt. Die ſtärkſte Stelle aber, die ich

Stillingfleet, der auch ſonſt als Naturforſcher und Dichter bekannt iſt, war ein Enkel des berühmten Biſchofs von Worceſter, und ſtarb in eben dem Jahre 1771. A. d. Ueberſ.

1) In Herrn Stillingfleet's Kommentar, S. 70.

über dieſe längſt beſtrittene Sache gefunden habe, ſteht im Plato. Ich habe ſie nie angeführt geſehen, und will ſie hier überſetzen.“

Dieſer Erklärung zufolge, wußte Herr Stillingfleet nicht, daß das vorhin erwähnte Memoire des Abts Fraguier bloß in der Abſicht geſchrieben war, dieſe Stelle des Plato zu erklären, und diejenige zu widerlegen, worinn Dr. Wallis den Alten den Kontrapunkt abſpricht. Ich will indeß Herrn Stillingfleet's Ueberſetzung m) von der Stelle beym Plato hieherſetzen, damit meine Leſer ſehen, wie er ſie verſtanden hat, ehe ich mich auf Herrn Burette's Prüfung eben dieſer Stelle einlaſſe.*)

„Junge Leute müſſen zu der Leyer ſingen lernen, wegen der Klarheit und „Genauigkeit der Töne, damit ſie Ton für Ton zu treffen gewohnt werden. Allein an den Gebrauch mehrerer zuſammenſtimmender Töne, und an alle die „der Leyer eigne Verſchiedenheit, da dieſe eine andre Art von Melodie ſpielt, als „der Dichter ſingt — an die Miſchung weniger Noten mit vielen, geſchwinder „mit langſamen, conſonirender mit diſſonirenden, u. ſ. f. muß man dabey „nicht denken, weil die zu dieſem Theil der Erziehung beſtimmte Zeit für dieß „Geſchäfte zu kurz iſt.“ —

„Ich weiß wohl, ſagt Herr Stillingfleet, daß man gegen einige Stellen dieſer Ueberſetzung Einwürfe machen kann; z. B. bey den Worten πυκνοτης, μανοτης, und αντιφωνεις; ich habe aber nicht abſichtlich das verhehlen wollen, was ich, nach gehöriger Ueberlegung, für den wahren Sinn dieſer Wörter hielt. Man ſieht alſo überhaupt, daß die Alten die vielſtimmige Muſik gekannt, aber ſie nicht durchgängig gebraucht haben.“

Nachdem ich alſo die vornehmſten Schriftſteller, welche die Vertheidigung der alten Harmonie übernommen, in chronologiſche Ordnung geſtellt, und ohne

m) „Young men ſhould be taught to ſing to the lyre, on account of the clearneſs and precition of the ſounds, ſo that they may learn to render tone for tone. But to make uſe of different ſimultaneous notes, and all the variety belonging to the lyre, this ſounding one Kind of melody, and the poet another — to mix a few notes with many, ſwift with ſlow, grave with acute, conſonant with *diſſonant*, etc. muſt not be thought of; as the time allotted for this part of education is too ſhort for ſuch a work.“ PLATO, 895.

*) Auch Herr Hawkins hat in ſeiner Hiſtory of Muſic T. I. p. 174 ſeq. eine Prüfung der von Stillingfleet behaupteten Meynung, und eine Erörterung der Stelle beym Plato angeſtellt. Anm. des Ueberſ.

Rückhalt die Gründe angeführt habe, die von ihnen zum Beweiſe ihrer Meynungen vorgebracht ſind; ſo will ich itzt auf die nämliche Art fortfahren, alle die verſchiednen Gründe herzuſetzen, worauf ſich diejenigen berufen, welche den Alten dieſe Harmonie ſtreitig machen.

Glareanus und Salinas ſind ſo einmüthig in der Behauptung, der Kontapunkt ſey eine neuere Erfindung, daß ſie ihn völlig mit einerley Wörtern den Alten abſprechen. *) Das Dodekachordon des Glareanus kam im Jahr 1547 hereraus; und des Salinas Abhandlung über die Muſik, 1577. Ihre Meynung war, daß die großen Tonkünſtler des Alterthums, wenn ſie ſich auf der Leyer begleiteten, bloß im Einklang mit der Stimme geſpielt hätten, und daß man in den auf uns gekommenen Schriften nichts finden könnte, was zum Beweiſe zu brauchen ſey, daß die Alten die Muſik in Stimmen gekannt hätten.

Des Glareanus Meynung über dieſe Sache würde bey mir nicht viel Gewicht haben, wenn Salinas, ein weit beſſerer Kenner der Muſik, ihr nicht beypflichtete. Denn Glareanus, ſagt Meibom, war zwar in andrer Abſicht ein ſehr gelehrter Mann; in der alten Muſik aber war er ein Kind. o)

Der Ritter Herkules Bottrigari von Bologna, beſaß ſehr viel muſikaliſche Gelehrſamkeit. Er war Verfaſſer von verſchiednen Abhandlungen über die Muſik, *) die zu Ausgang des ſechszehnten Jahrhunderts gedruckt ſind, und hinterließ verſchiedne andre in der Handſchrift, die ſich gegenwärtig in den Händen des Padre Martini befinden, vornehmlich eine über die Theorie der Grundharmonie, worinn folgende Stelle vorkömmt, die ſeine Meynung über die alte Harmonie außer allem Zweifel ſetzt:

n) Scio autem dubitari vehementer etiamnum hac aetate inter eximie doctos viros, fuerintne apud veteres huiusmodi, quam nunc tradituri ſumus, muſica; (Salinas ſetzt hinzu: *cantus plurium vocum;*) cum apud nullum, quod equidem ſciam, auctorem veterem quicquam huius cantus inueniatur. Multo minus etiam videtur quibusdam quatuor plurimue vocum concentus olim in vſu fuiſſe. *Dodecachord.* L. III. p. 195. *Salinas, de Muſica*, L. V. p. 284.

o) Glareanus, homo vt cetera doctiſſimus, ſic in antiqua muſica infans. *In Ariſtoxen.* p. 103.

*) Ihre Titel ſind folgende: Il Patritio, overo de' Tetracordi Armonici di Ariſtoſſeno. Bologna, 1593. Il Deſiderio; de' Concerti di varii Strum. Muſ. etc. Venet. 1594. Bologna, 1599. Il Melone, Diſcorſo Armon. e il Melone ſecondo. Ferrara, 1602. Il Trimerone de' fondamenti armonici. MS. a. 1599. Anm. des Ueb.

„Da weder die Muſiker noch die Geiſtlichen der ältern Zeiten, Charaktere von verſchiednem Werthe zur Bezeichnung des Zeitmaaßes, oder zur Verlängerung und Verkürzung der Töne, hatten; ſo konnte man folglich auch, ſo viel ich entdecken kann, im Singen kein andres Zeitmaaß bey den alten Hebräern, Griechen, und in der erſten Kirche, haben, als das Maaß einer geſchwinden oder langſam artikulirten Ausſprache; auch kannten ſie nicht jene Verſchiedenheit mehrerer zuſammentreffender Stimmen, wodurch in der neuern Muſik ſo viel verſchiedne Melodien entſtehen, als es Stimmen giebt, die zu der Hauptmelodie geſetzt ſind.“ *p*)

Artuſi, ein andrer muſikaliſcher Schriftſteller des ſechszehnten Jahrhunderts, deſſen Urtheile von ſeinen Zeitgenoſſen ſehr geachtet wurden, drückt ſich über dieſe Sache ſehr deutlich aus: „In dem erſten Weltalter, während der „Kindheit der Muſik, gab es keinen vielſtimmigen Geſang; und der Kontra„punkt iſt eine neuere Erfindung.“ *q*)

Der nächſte in der Reihe vorzüglicher Schriftſteller, der den Alten die Harmonie, nach der heutigen Bedeutung dieſes Worts, abſpricht, iſt Cerone, Verfaſſer einer vortrefflichen Abhandlung über die Muſik, in ſpaniſcher Sprache, die ungemein ſelten geworden iſt. „Man muß bemerken,“ ſagt er, „daß „die Muſik der Alten nicht unter ſo mancherley Inſtrumente vertheilt war, und „daß ihre Konzerte nicht aus ſo viel verſchiednen und mannichfaltigen Stimmen „beſtanden, wie die itzige Muſik.“ *r*)

p) Non avendo avuto i muſici antichi, anco eccleſiaſtici, la differenza del diverſo valore delle varie note, la importanza della miſurata grande, o piccola quantità del tempo di quelle; imperocchè altra miſura di tempo non hò fin qui trovato, che aveſſero in cantando ne gli Ebrei, i Greci, i primi eccleſiaſtici, che quella della tarda o veloce buona lor prononcia; ne la diverſità delle tante arie in uno iſtante medeſimo, che tante ſono, quante ſono le parti, di che la cantilena è compoſta. *Il Trimerone de' Fondam. Armon.*

q) Ne' primi ſecoli, nel naſcere di queſta ſcienza, non cantavano in conſonanza, eſſendo che il cantare in conſonanza, è un moderno ritrovato. *P. D. Gio. Maria Artuſi, Arte del Contrapunto, delle Conſon. imperf. e Diſſon.* p. 29. Venez. 1598.

r) Es menester advertir que la muſica de los antiguos no era con tantas diverſidades de inſtrumentos. — Ni tampoco ſus concentos eran compueſtos de tantas partes, ni con tanta variedad de bozes hazian ſu muſica, como agora ſe haze. *El Melopeo y Maeſtro, Tratado de Muſica Teorica y Practica.* Napoles, 1613.

Der berühmte Kepler war ſo weit davon entfernt, den Alten eine ſolche Harmonie, wie die neuere iſt, einzuräumen, daß er ſagt: wenn gleich Plato in ſeiner Republik ſo ſpreche, als ob etwas von der Art ſchon damals üblich geweſen ſey, ſo glaube er doch, die Baßbegleitung, die etwa die Alten gehabt haben könnten, müße ungefähr ſo beſchaffen geweſen ſeyn, wie der einförmige Baß eines Dudelſacks. s) Vielleicht iſt er aber hierinn eben ſo ungerecht gegen die Alten, wie diejenigen es gegen die Neuern ſind, die ihnen gar keinen weitern Fortgang in der Muſik zugeſtehen wollen, weil ſie nicht im Stande ſind, durch ihre Kompoſitionen und durch den Vortrag derſelben, Krankheiten zu heilen, wilde Thiere zu zähmen, oder Städte zu bauen.

P. Merſenne ſagt: „Von den Griechen und noch ältern Völkern wiſſen wir nicht, ob ſie in verſchiednen Stimmen geſungen, oder eine einzige Stimme mit mehr als Einer Inſtrumentalſtimme begleitet haben. Sie konnten freylich wohl die Töne der Leyer abwechſeln laſſen, oder, wie itzt, mehrere Saiten auf einmal anſchlagen; es iſt aber keine Abhandlung über die Spielart dieſes Inſtruments auf uns gekommen. Da indeß die Schriften der Alten über andre Theile der Muſik, die ſich noch erhalten haben, vom Kontrapunkt gänzlich ſchweigen, ſo iſt es natürlich, zu vermuthen, daß man im Alterthum ihn nicht gekannt habe.“ t)

Marſilius Ficinus, der im funfzehnten Jahrhundert einen Kommentar über den Timäus des Plato ſchrieb, behauptet, die Platoniker hätten die Muſik nicht ſo gut verſtehen können, als die Neuern, weil ſie das Vergnügen des

s) Etſi vox, *harmonia*, veteribus vſurpatur pro cantu, non eſt tamen intelligenda ſub hoc nomine, modulatio per plures voces harmonice conſonantes. Nouitium enim inuentum eſſe, veteribusque plane incognitum concentus plurium vocum in perpetua harmoniarum vicißitudine, id probatione multa non indiget. *Harmon. Mundi*, p. 80. 1650.

t) Quant aux Grecs, et aux plus anciens, nous ne ſçavons pas s'ils chantoient à pluſieurs voix; et bien qu'ils ne joigniſſent qu'une voix à leurs inſtrumens, ils pouvoient neanmoins faire trois ou pluſieurs parties ſur la lyre, comme l'on fait encore aujourd'hui, et une autre avec la voix. Joint que les livres que les Grecs nous ont laiſſez de leur muſique, ne temoignent pas qu'ils ayent ſi bien connu et pratiqué la muſique, particulierement celle qui eſt à pluſieurs parties, comme l'on fait maintenant, et conſequemment il n'eſt pas raiſonnable de les prendre pour nos juges en cette matiere. *Harmonie Univerſelle*, L. IV. p. 204. Paris, 1636.

Ohrs nicht kannten, das aus den Terzen und ihren Oktaven entſteht, die ſie für Diſſonanzen hielten, da doch die Septime, die Decime und große Terz, die angenehmſten von unſern Konſonanzen, und ſo nothwendig ſind, daß ohne ſie, unſre Muſik ihre größte Schönheit verlieren, und der Kontrapunkt einförmig und abgeſchmackt werden würde.

Kircher ſagt, wenn gleich die Alten ſich vielleicht einiger Akkorde beym Kontrapunkt bedient hätten, ſo hätte es doch andre gegeben, z. B. die Terzen und Sexten, welche in unſern Kompoſitionen ſo angenehm ſind, die gänzlich bey ihnen verboten geweſen wären; und der Gebrauch der Diſſonanzen, wodurch in der neuern Muſik ſo ſchöne Wirkungen hervorgebracht werden, ſey eine Kunſt, von der ſie nicht den geringſten Begrif gehabt hätten. u)

Claude Perrault, der berühmte Architekt, und Mitglied der königlichen Akademie der Wiſſenſchaften in Paris, gab im Jahr 1680. eine Abhandlung über die Muſik der Alten heraus, worinn er hauptſächlich zu beweiſen ſucht, daß der Kontrapunkt den Alten unbekannt geweſen ſey. Er hat darinn gezeigt, daß er dieſer Materie vollkommen gewachſen war; er hat alle die alten Schriftſteller geleſen, die ausdrücklich darüber geſchrieben haben; er hat die Stellen geprüft, die man in einigen Schriftſtellern, die der Muſik nur gelegentlich erwähnen, für die beſten Beweisſtellen des Kontrapunktes angeſehen, und hat die wunderbaren Wirkungen unterſucht, die andre der alten Muſik beylegen. Seine Schlüße ſind bündig, und die Thatſachen, welche er für die von ihm genommene Parthey anführt, ſind gehörig erwieſen und ins Licht geſetzt. Dieß Werk war weder die Veranlaſſung noch die Folge des Streits zwiſchen Boileau und ſeinem Bruder, Karl Perrault, welcher nicht eher ausbrach, als ſieben Jahre nach der Ausgabe der phyſikaliſchen Verſuche, in deren zweyten Bande die Abhandlung über die Muſik der Alten zuerſt erſchien. Unſer Verfaſſer hat freylich ſeine Meynung über dieſe Sache ſehr freymüthig in den Anmerkun-

u) *Muſurgia*, L. VII. T. I. p. 547. — — Der gelehrte und fleißige Meibom, der gar zu gern den Alten alles beylegen mochte, was ihnen nur irgend zur Ehre gereichen konnte, und das ſelbſt auf Koſten der Neuern, giebt dennoch (S. 35.) keine Beweiſe von ihrer Kenntniß des Kontrapunkts. Zwey Stellen, die er aus dem Bryennius und Pſellus, Schriftſtellern des mittlern Zeitalters, anführt, ſind ein Beweis, daß ſelbſt zu ihrer Zeit Terzen und Sexten nicht mit in ihre Antiphonie oder Paraphonie gehörten.

gen zu ſeiner ſchönen Ueberſetzung des Vitruv, 1673. geſagt, wo er, in ſeinem Kommentar über das Kapitel von der harmoniſchen Muſik, nach den Lehrſätzen des Ariſtoxenus, ſich erklärt, „es finde ſich nichts im Ariſtoxenus, der zuerſt über Konſonanzen und Diſſonanzen ſchrieb, noch in irgend einem von den griechiſchen Schriftſtellern, die nach ihm ſchrieben, woraus man ſchließen könne, daß die Alten den mindeſten Begrif von dem Gebrauch der Akkorde in der Muſik von mehrern Stimmen gehabt hätten.“ x)

Satire iſt ein herrliches Mittel, wenn ſie zur Beſtreitung des Laſters und der Thorheit gebraucht wird; ſie wird aber ein Baſilisk in den Händen eines Mannes von ſtarken Leidenſchaften und wenigem Gefühl, der ſie bloß dazu braucht, den guten Namen derer anzugreifen, und die Lorbeeren derer welkend zu machen, die nicht mit ihm gleicher Meynung ſind, oder die er aus bloßem Eigenſinn nicht leiden kann; dann iſt ſie ein tödtliches Werkzeug, ein ſchneidendes Mordgewehr in den Händen eines bösartigen Kindes oder eines Raſenden. Nach aller noch ſo genauen Durchleſung und Durchforſchung der gelehrten Geſchichte und Streitſchriften der Gelehrten in Frankreich, während der Regierung Ludwigs des Vierzehnten, habe ich keine andre Urſache des Haßes und äußerſten Widerwillens, den Boileau ſo lange gegen Karl Perrault bewieß, entdecken können, als die, daß er ein Freund des Dichters Quinault war, dem doch die Nachwelt das Verdienſt eines beſcheidnen, unſchädlichen Mannes von wahrem Genie zugeſtanden hat. Und doch haßte nicht nur Boileau ihn und ſeine Art zu ſchreiben, ſondern griff auch alle aufs heftigſte an, die mit ihm irgend in Verbindung ſtanden. In ſeiner Poetik, in ſeinen Satiren, und in ſehr vielen von ſeinen Epigrammen, nennt er den gelehrteſten Arzt ſeines Zeitalters und Vaterlandes „einen unwiſſenden Quackſalber, einen Mörder, einen „Feind der Geſundheit und der geſunden Vernunft.“ Und von dem beſten Architekten, den Frankreich je hervorgebracht hat, ſagt er: „aus Mitleid gegen „das menſchliche Geſchlecht, oder vielmehr aus Mangel an Kundſchaft, habe „er die Medizin mit der Mauerkelle vertauſcht, und in ein paar Jahren ſo viel „ſchlechte Gebäude aufgeführt, als er vorher gute Geſundheiten zu Grunde gerichtet habe.“

x) *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, L. V. p. 151. edit. a. 1584.

Man sieht hieraus, wie mißlich es ist, sich in Ansehung der Laster oder der Tugenden des Genies oder der Dummheit, auf poetische Zeugniße zu verlassen. Man weiß nicht, daß jemals weder Quinault noch Perrault die Mißhandlungen Boileau's zu erwiedern gesucht hätten; aber zum Glück hat ihnen die Nachwelt Gerechtigkeit widerfahren lassen; und unter andern hat Voltaire ihren Ruf von der Schmach befreyt, womit ihn der grämliche Satirendichter beladen hatte. „Quinault, sagt er, verdient nicht minder Bewunderung „wegen seiner schönen lyrischen Poesie, als wegen der Geduld, mit welcher er „Boileau's ungerechte Härte trug. So lange er lebte, glaubte man, er ha„be nur Lully seinen Ruhm zu danken; man wird aber immer noch seine Poesie „lesen, wenn gleich Lully's Musik schon unerträglich ist. Die Zeit giebt al„len Sachen ihren gehörigen Werth.“ y)

Und von Claude Perrault sagt er, er sey nicht nur ein sehr genauer Naturforscher, in der Mechanik gründlich erfahren, und ein herrlicher Baumeister gewesen, sondern er habe auch große Geschicklichkeiten in allen Künsten gehabt, die er ohne Lehrmeister erlernte; und er beschließt seinen Charakter mit dem Zuge, daß er die Talente andrer, unter dem Schutze des großen Staatsmannes Colbert aufgemuntert, und, troß Boileau, sehr viel Ruhm und Ansehn gehabt habe.

Doch, wieder auf den Kontrapunkt zu kommen. — Es ist eine berühmte Stelle in Longin's Abhandlung vom Erhabnen, Kap. XXIV. deren man sich zum Besten der alten Harmonie bedient hat. Das Kapitel selbst handelt von der Umschreibung. „Ich glaube,“ sagt Longin, „daß niemand den „Nutzen der Umschreibung beym Erhabnen leugnen wird. Denn so, wie das „Thema in der Musik mehr Anmuth für das Ohr erhält, wenn es in Läufe ver„theilt, oder durch andre, dazu passende, oder damit übereinstimmende Noten „verschönert wird; so macht die Umschreibung, durch ihre Wendung um das „Hauptwort, mit demselben eine Art von Zusammenstimmung und Harmonie, „die in der Rede sehr schön ist.“

Boileau hat φθογγοι παραφωνοι durch verschiedne Stimmen übersetzt, weil er glaubte, die Alten hätten den Kontrapunkt gehabt. „Denn „ich bin nicht der Meynung derer Neuern,“ sagt er, „welche die Mehrheit der

y) *Siecle de Louis XIV.*

„Stimmen jener Muſik nicht einräumen wollen, von der man ſo viele Wunder „erzählt, da ſie, ohne Stimmen, keine Harmonie haben konnte.“ — Aber er wußte nicht, daß die Alten unter Harmonie allezeit das verſtanden, was wir Melodie nennen; wie ſich ſowohl aus ihren Schriften über die Muſik, als aus einer Stelle beym Longin ſelbſt, Kap. XXXIII. beweiſen läßt, wo Harmonie, von der menſchlichen Stimme im Singular gebraucht, Melodie bedeuten muß; ein Irrthum, den Schriftſteller, die in der Muſik nicht erfahren ſind, gar leicht begehen. Addiſon redet z. B. von einer harmoniſchen Stimme. z)

Boileau erklärte indeß bey dieſer Gelegenheit bloß ſeine große und gottesdienſtliche Verehrung des Alterthums, um ſie ſeinem Antagoniſten, Perrault, entgegen zu ſetzen; und hierinn war er für dießmal noch demüthiger und beſcheidner als ſonſt. Denn er ſagt am Schluß ſeiner Anmerkung über dieſe Stelle:

z) Das heißt, *à la grec* geſprochen, und die alte und urſprüngliche Bedeutung des Worts Harmonie beybehalten, nach welcher es gerade das hieß, was wir Neuern Melodie nennen. Folgende Definitionen, die mir vor einigen Jahren Herr Maſon mittheilte, nachdem ich mit ihm eine Unterredung über die alte Muſik gehabt hatte, gehören zu ſehr hieher, als daß ich ſie nicht dem Leſer ſollte mitzutheilen wünſchen, dem ſie deſto wichtiger dünken werden, da Herr Maſon, ſo ſehr ers auch gewünſcht haben mag, ſeinen Freunden es doch nicht hat verhehlen können, wie wenig ſein Genie und Geſchmack ſich bloß auf die Poeſie eingeſchränkt haben, oder wie weit er es in der theoretiſchen und praktiſchen Muſik gebracht hat.

„Muſikaliſche Definitionen.“

Harmonie der Alten.

„Die Folge einzelner Töne, nach ihrer Tonleiter, in Anſehung der Höhe oder Tiefe.“

Melodie.

„Die Folge dieſer harmoniſchen Töne, nach den Regeln des Rhythmus oder des Metrum, oder, mit andern Worten, nach Zeitmaaß, Abmeſſung und Kadenz.“

Harmonie der Neuern.

„Die Folge verbundner Töne oder Akorde, nach den Regeln des Kontrapunkts.“

Melodie.

„Was die Alten unter Harmonie verſtanden, ohne Rückſicht auf Metrum und Rhythmus. — Was die Alten Melodie nannten, nennen die Neuern Arie, (air) oder (Geſang.)“

„Aus dieſen Erklärungen ſieht man, daß das, was wir Harmonie nennen, den Alten fremd war; daß ſie dieß Wort ſo brauchten, wie wir ſchlechthin das Wort Melodie, wenn wir von derſelben, als verſchieden vom moduluten Geſange, reden; und daß bey ihnen Melodie ſo viel war, als bey uns Arie, oder Geſang. Hat dieß ſeine Rich-

„Ich überlaſſe jedoch dieſe Sache der Entſcheidung der Muſikgelehrten; denn „ich beſitze nicht Kunſtkenntniß genug, ſie auszumachen.“

Ueberhaupt iſt ſo viel gewiß, daß eine Umſchreibung, die einerley Sache durch mehrere Worte ausdrückt, mehr Aehnlichkeit mit der Melodie als Harmonie, in der neuern Bedeutung dieſer Wörter, hat; und eine muſikaliſche Variation, oder eine in Läufe vertheilte Note gleicht gar ſehr der Erweiterung der Rede, oder der Circumlokution.

Angelini Bontempi, der folgende Beſtreiter des alten Kontrapunkts, iſt in der That ein furchtbarer Gegner deſſelben. Er war nicht nur ein vortrefflicher praktiſcher Tonkünſtler; ſondern auch ein ſehr gründlicher Theoriſt, und ein Gelehrter. Mit dieſen Kenntniſſen verſehen, las er die alten Schriftſteller über die Muſik in ihrer Urſprache, und ſchrieb eine Geſchichte der Muſik in einem kleinen Foliobande, die gröſtentheils beſſer angelegt und ausgeführt iſt, als irgend eine von denen, die bisher in gleicher Größe erſchienen ſind.

Nachdem Bontempi alle die alten Klanggeſchlechter, Syſteme und Verhältniſſe der Töne unterſucht hat, ſo erklärt er, es ſey nicht mehr zweifelhaft und muthmaßlich, ſondern eine ausgemachte, leicht und klar zu erweiſende Sache, daß die alte Muſik nicht mehr, als eine einzige Stimme gehabt habe, indem die Abhandlungen, die auf uns gekommen ſind, nichts weiter betreffen, als einander nahe und auf einander folgende Töne, und folglich der Gebrauch des Kontrapunkts den Alten völlig unbekannt war; wenn gleich die Neuern, ohne die

tigkeit, ſo verſchwinden dadurch viele Schwierigkeiten in den alten muſikaliſchen Schriftſtellern.“

„Wenn ein alter Flötenſpieler einen unrechten Ton oder Semiton brauchte, oder die Regel der Tonart überſchritt, worinn er ſpielte, ſo begieng er einen Fehler in der Harmonie; dem ungeachtet konnte doch ſeine Melodie, in Anſehung des Rhythmus und Zeitmaaſſes untadelhaft ſeyn. Von einem neuern Tonkünſtler würden wir in dieſem Falle vielmehr ſagen, er habe die Regeln der Melodie überſchritten, den Geſang aber beybehalten.“

„Ein Unerfahrner in der Muſik, aber von gutem natürlichen Gehör, der eine einzelne Stimme oder ein Inſtrument dieſen Fehler begehen hörte, würde bloß ſagen, der Spieler oder Sänger ſey aus dem Ton gekommen, aber im Takt geblieben. Und dann würde er nach dem Geſchmack urtheilen, den die Alten ein gutes harmoniſches Ohr genannt hätten, und den wir ein Ohr für die Melodie nennen. Ich wähle dieß gelaufige Beyſpiel nur, um den Unterſchied der Definitionen dadurch deſto deutlicher zu machen.“

Lehren der alten Väter dieſer Wiſſenſchaft zu leſen oder zu verſtehen, ſich und andern eingebildet haben, daß ſie ihn gekannt hätten. *a*)

Der gelehrte Doktor Wallis hat den Verfechtern des Alterthums ſehr viel Aergerniß durch ſeine gegen die alte Muſik geäuſſerte Verachtung gegeben, ſowohl in ſeinem Anhange zur Harmonik des Ptolemäus, als in den philoſophiſchen Transaktionen. Seine Urtheile müſſen ihnen freylich um deſto furchtbarer ſeyn, weil man ihnen nimmermehr Schuld geben kann, daß ſie Unwiſſenheit zur Quelle haben; denn ſelbſt ſeine Gegner mußten geſtehen, daß er mehr von der alten Muſik verſtand, als irgend ein Neuerer, Meibom ausgenommen, der gleichfalls, bey aller ſeiner Kenntniß der Sache, und bey aller ſeiner Bewunderung der Alten, dennoch nichts in ihren muſikaliſchen Abhandlungen entdecken konnte, worauf ſich ihr Anſpruch auf die Kenntniß des Kontrapunkts gründen ließ.

Doktor Wallis, der keine Vorurtheile wider die Muſik überhaupt, noch wider die griechiſche insbeſondre, hatte, ſagte: ſo viel er entdecken könnte, wäre die Vereinigung von zwey, drey, vier, oder mehrern Stimmen, wie man ſie zu nennen pflegt, oder von zuſammenſtimmenden Tönen, die man in der neuern Muſik bewundert, den Alten nicht bekannt geweſen; *b*) oder, wie er ſelbſt die lateiniſche Stelle in den philoſophiſchen Transaktionen (N. CCLXIII. p. 298. *Aug.* 1698.) überſetzt hat: „Ich finde bey den Alten keine Spuren von dem, „was wir verſchiedne Parthien oder Stimmen nennen, als Baß, Diskant, „Mittelſtimme, u. ſ. f. die zuſammen geſungen werden, und zu einander paſſen, die Muſik vollſtimmig zu machen.“

a) Da queſti pochi aſſiomi o dimoſtrazione d'Ariſtoſſeno ſi ſcopre, non per dubbioſa conghiettura, mà per chiara e manifeſta evidenza, che la muſica antica, ſiccome quella, che non ha conſiderato ſe non i ſuoni contigui e ſuſſeguenti, altro non ſia ſtata, che muſica appartenente ad una ſola voce, e che l'uſo del contrapunto, non ſia giammai pervenuto alla notizia degli antichi; ſiccome i moderni, ſenza havere ò letto ò inteſo la dottrina degli antichi Padri di queſta ſcienzia, ſi ſono perſuaſi; et hanno co'loro ſcritti procurato di perſuaderne anco gli altri. *Hiſt. Muſ.* p. 168. Perugia, 1695.

b) Ea vero, quae in hodierna muſica conſpicitur, partium (vt loquuntur) ſeu vocum duarum, trium, quatuor, plurimue inter ſe conſentio, (concinentibus inter ſe, qui ſimul audiuntur, ſonis,) veteribus erat, quantum ego video, ignota. *Append. ad Ptolem. Harm.* p. 316, 317. 4to. 1682. fol. p. 175. Edit. 1699.

Dr. Wallis führt freylich auch eine Stelle a... em Ptolemäus an, aus welcher ſich, wie er glaubt, vielſtimmige Muſik folgern läßt. Der Abt Fraguier, Chateauneuf, und Herr Stillingfleet, haben ſich alle mit Freuden dieß Geſtändniß zu Nutze gemacht; Herr Burette aber hat auf eine grauſame Weiſe ſie und ihre Anhänger dieſes Troſtes dadurch beraubt, daß er ihre Art, dieſe Stelle zu überſetzen, kritiſch unterſucht, und dadurch, wie mir dünkt, deutlich bewieſen hat, daß ſie entweder vorſetzlich oder aus Achtloſigkeit die wahre Bedeutung der wichtigſten Ausdrücke des griechiſchen Textes mißverſtanden haben, und daß aus dieſer Stelle höchſtens nichts weiter zu ſchließen ſey, als, daß die Alten ſehr oft im Einklang und in Oktaven mit einander ſangen und ſpielten.

Im Jahre 1723. ließ Herr Burette in den vierten Band *) der *Memoires de l'Acad. des Inſcriptions* eine Abhandlung über die Symphonie der Alten einrücken, auf die man bisher noch nicht geantwortet hat. Der Abt Fraguier ſuchte freylich auf eine indirekte Art die Beweiſe, die er aus den alten Schriftſtellern wider den Kontrapunkt anführte, durch andre zu entkräften, die das Gegentheil zu behaupten ſchienen; allein, obgleich dieſer Abt ein Mann von Geſchmack und klaſſiſcher Gelehrſamkeit war, ſo beſaß er doch nicht muſikaliſche Gelehrſamkeit genug, um den techniſchen Gebrauch der griechiſchen Ausdrücke zu kennen, die er ſeiner Meynung günſtig glaubte, und die in Schriftſtellern vorkamen, welche die Muſik nur beyläufig erwähnt hatten. Herr Burette hingegen, der ſeine Kenntniſſe aus der Quelle geſchöpft, und die ausdrücklich über dieſe Materie geſchriebenen griechiſchen Abhandlungen geleſen hatte, bewieß gar bald, daß die Gründe ſeines Antagoniſten ſchwach, und ſeine Schlüße trüglich wären.

Nach einem ſo vollkommnen Siege hatte Herr Burette das Glück, ſich ziemlich lange ſeiner Lorbeeren ruhig zu freuen, bis endlich die beyden Jeſuiten, Bougeant und Cerceau, neue Feindſeligkeiten anfiengen, und zwar nicht, weil er die Alten zu ſtrenge, ſondern weil er ſie zu gelinde behandelt hätte. *Le ſceptique Bayle*, ſagt Voltaire, *n'eſt pas aſſez ſceptique.* Herr Burette hat-

*) Sie ſteht im fünften Bande der holländiſchen Oktavausgabe, S. 151 ff. und ſeine Beantwortung der von Bougeant und Cerceau gemachten Einwürfe findet man daſelbſt, B. XI. S. 100 ff. Anm. des Ueberſ.

te, nach der Meynung dieſer Gelehrten, den Alten zu viel eingeräumt, da er zugab, daß ſie in Terzen zuſammen geſungen und geſpielt hätten.

Um meinen Leſern von dieſer Streitigkeit einen Begrif zu geben; will ich Herrn Burette's Abhandlung ins Kurze ziehen, und einige Anmerkungen darüber machen. Vorher aber iſt es wohl nöthig, einige wichtige Kunſtwörter zu erklären, die in den alten muſikaliſchen Schriftſtellern oft vorkommen; und der kürzeſte Weg, dieß zu thun, wird der ſeyn, daß ich die griechiſchen muſikaliſchen Schriftſteller ſelbſt darüber zu Rathe ziehe.

Töne, die ſtimmbar, und zur Muſik geſchickt waren, hießen in allen ihren Abhandlungen ἐμμελεις, concinni; und von dieſen waren einige Konſonanzen, und andre Diſſonanzen. Die Konſonanzen waren, nach dem Zeugniß aller Schriftſteller über die alte Muſik, vom Ariſtoxenus, bis auf Boethius und Bryennius, den beyden letzten von einigem Gewichte, die Quarte, Quinte, Oktave, und ihre gleichlautenden Töne oder Oktaven. Die Diſſonanzen waren die Intervallen, die weniger als eine Quarte ſind, und alle, die ſich zwiſchen den übrigen konſonirenden Intervallen befinden; folglich müſſen die Terz und Sexte ſowohl, als die Sekunde und Septime, unter die Diſſonanzen gerechnet ſeyn. Gaudentius ſagt, S. 11:

„Ὁμόφωνοι, uniſoni, zuſammenklingende Töne, ſind weder an Höhe noch Tiefe verſchieden, ſondern ſind Doppelklänge des nämlichen Tons.“

„Συμφωνοι, konſonirende Töne, ſind die, welche ſich, wenn ſie auf der Leyer oder auf Flöten zugleich angegeben werden, dergeſtalt mit einander vermiſchen und vereinigen, daß man den Schall des tiefern Tons kaum von dem höhern unterſcheiden kann.“

„Διαφωνὲι, Diſſonanzen, ſind ſolche Töne, die, wenn ſie zuſammen angegeben werden, ſich niemals vereinigen.“ c)

„Παραφωνοι ſind weder Konſonanzen noch Diſſonanzen, ſondern zwiſchen beyden in der Mitte; wenn ſie aber zuſammen geſpielt werden, ſcheinen ſie ſymphoniſche oder konſonirende Töne zu ſeyn; wie das der Fall bey Paripatá Meſon und Parameſá, oder F B iſt, und ſo auch zwiſchen Meſon Diatonos und Parameſá, oder G B.“ — Nun aber haben wir keine Töne, von denen dieß

c) Dieſe kamen bloß in der Melodie, oder einer einzelnen Stimme vor; daher nennt ſie Plutarch μελῳδουμενα und μελῳδητα.

gilt, daß ſie weder Konſonanzen noch Diſſonanzen, ſondern Mittelding von beyden ſind, es müßten denn die Konſonanzen ſeyn, die nicht in den Ton hinein gehören. Indeß ſcheint aus dieſer Stelle zu folgen, daß man damals angefangen habe, den Tritonus und Ditonus im Kontrapunkte zu brauchen.

Herr de Chabanon giebt es in den Memoiren der Akad. der ſchönen Wiſſenſch. Th. XXXV. für ſeine eigne Konjektur aus, daß der Gebrauch der paraphoniſchen Töne, deren Gaudentius erwähnt, der Anfang des Kontrapunkts geweſen ſey. Es iſt aber nicht mehr als billig, zu ſagen, daß Herr Marpurg eben dieſe Vermuthung in ſeiner Geſchichte der Muſik *) ſchon ſechs Jahre früher gehabt hatte, ehe das Memoire des Herrn de Chabanon verleſen wurde. Indeß ſcheint eine andre Muthmaſſung dieſes gelehrten Akademikers ſinnreich und neu zu ſeyn, daß nämlich die Verſuche im Kontrapunkt immer häufiger geworden ſind, je mehr die Enharmonik in Abnahme gerieth. Denn es ließ ſich den enharmoniſchen Melodien kein Grundbaß, keine Grundharmonie unterlegen; ſo lange alſo dieß Klanggeſchlecht noch ſo ſehr bewundert und ausgeübt wurde, wie Plato, Ariſtoxenus und andre alte Schriftſteller, die deſſelben erwähnen, uns berichten, ſo mußten alle Verſuche der Harmonie zurück bleiben.

Man hat ſich lange darüber gewundert, daß Töne, die unſern Ohren ſo angenehm, und in unſrer Harmonie ſo gewöhnlich ſind, wie Terzen und Sexten, von den Griechen unter die Diſſonanzen gezählt, und aus ihrer Symphonie verbannt wurden, wie ihr Name ἀσυμφωνα oder διαφωνα, zu erkennen giebt; allein, die griechiſchen Verhältniſſe und Abtheilungen der Tonleiter, ſo ſehr ſie ſich auch für die Melodie ſchicken, finden ganz gewiß in der Harmonie nicht ſtatt.

Sir Iſaak Newton, der es vermuthlich für ausgemacht hielt, daß die Alten eine Harmonie gleich der unſrigen gehabt hätten, ſagt: „Es iſt ſehr ſonderbar, daß Leute, deren ſcharfer Unterſuchungsgeiſt die kleinen Limmata **) „ausfündig machte, nicht ſorgfältiger in der Unterſuchung der größern Intervalle geweſen ſind.“ d)

*) Das hieher gehörige findet man daſelbſt, S. 238 ff. Anm. des Ueberſ.

**) So nennte Plato, nach dem Makrobius, die halben Töne; Newton aber ſcheint hier die Viertelstöne, oder Dieſen der Alten im Sinne gehabt zu haben. Anmerk. des Ueberſ.

d) *Nugae Antiquae*, p. 209.

Die Fortſchreitung in gedritter Zahl, welche die Pythagoräer ſo gewiſſenhaft beobachteten, und wodurch Quarten und Quinten vollkommen und unwandelbar, *soni immobiles*, wurden, konnte keine andre, als unleidliche Terzen und Sexten geben; indem ihre Tetracherde ſich auf folgende Zahlen gründeten;

B	E	A	D	G	C	F	Bb
1	3	9	27	81	243	729	2187.

Und dieſe Abtheilungen des Ariſtoxenus, welcher vorgab, das Gehör zum höchſten Richter der Töne zu machen, und dennoch der Oktave ſechs gleiche Töne, zwölf halbe Töne, und vier und zwanzig Dieſen oder Vierteltöne giebt, müſſen, unſern Begriffen nach, die Tonleiter nicht nur für die Harmonie, wie die unſrige, ſondern auch für die Melodie unbrauchbar gemacht haben. Doch, Ariſtoxenus war ein Zweyzüngler, und machte ſich, in manchen Stücken, die Lehrſätze des Pythagoras zu Nutze, indeß er ſie zu gleicher Zeit öffentlich für verwerflich erklärte. Der Abt Rouſſier nennt ihn *le chef des temperateurs*; und es ließe ſich gar leicht beweiſen, daß die Alten, ſelbſt ſchon vor den Zeiten des Ariſtoxenus, eine Temperatur gekannt haben; da dieſe Unterſuchung aber nicht eigentlich in dieſen Abſchnitt gehört, ſo verſpare ich ſie auf eins der folgenden Kapitel, worinn ich nicht nur eine kurze Geſchichte von der Temperatur, ſondern auch von der Harmonik, oder Philoſophie der Töne, liefern werde, in ſo weit dieſelbe den Alten bekannt geweſen zu ſeyn ſcheint. Itzt will ich bloß bemerken, daß die vollkommene Harmonie der Quarten und Quinten, zwar ganz gewiß durch eine Temperatur geſtört wurde, welche die vollkommnen Konſonanzen falſch machte, um die unvollkommnen deſto gefälliger zu machen; daß wir aber dennoch, allem Anſehen nach, der Temperatur den Kontrapunkt, oder die vielſtimmige Muſik, gänzlich zu verdanken haben; indem ohne gelegentliche oder beſtimmte Temperatur, Terzen und Sexten immer unleidlich würden geblieben ſeyn.

Herr Burette verſteht unter dem Worte Symphonie, welche den Inhalt ſeiner Abhandlung ausmacht, die Verbindung von mehrern harmoniſchen Tönen zu einem Konzert; und dieß iſt gegenwärtig die gewöhnliche Bedeutung dieſes Worts, wenn es von neuern Ouverturen gebraucht wird.

Die Griechen gaben den Namen Harmonie figürlich allem, was Verhältniß hatte. Man muß indeß dieſen Ausdruck, wenn von der alten Muſik die

Rede iſt, ſehr behutſam brauchen, da man in den griechiſchen Schriftſtellern, die Tonkünſtler von Profeſſion waren, keine einzige Stelle findet, wo es etwas mehr bedeutet, als die Anordnung einzelner Töne nach einem gewiſſen Klanggeſchlecht, nach Tonart und Rhythmus. Niemals heißt es ſo viel, als die Vereinigung, oder der gleichzeitige Gebrauch ſolcher Töne.

Ἁρμονία, Harmonie, wird vom Heſiodus und Suidas ſo erklärt: ἡ ἐυτακτος ἀκολουθία, eine wohlgeordnete Folge; und ſonach iſt es offenbar ſo viel, als Melodie. Auch wird dieſe Erklärung durch die gewöhnliche Ueberſchrift der griechiſchen Abhandlungen, worinn bloß von der Melodie die Rede iſt, völlig beſtätigt.

Ariſtoxenus nennt ſein Werk Ἁρμονικα Στοιχεια, Anfangsgründe der Harmonie. Die Schrift des Euklides und Gaudentius heißt Εισαγωγη ἁρμονικη, Einleitung in die Harmonie; eine Abhandlung des Nikomachus heißt Ἁρμονικης Ἐγχειριδιον, Handbuch der Harmonik; und die vom Ptolemäus, Ἁρμονικα, Harmonik.

Wenn Lucian *e*) von den Tonarten redet, die bloß verſchiedne Arten von Melodie waren, ſo braucht er dieß Wort in der nämlichen Bedeutung. Und Plato's Erklärung der Harmonie *f*) beweißt gleichfalls, daß dieß Wort beſtändig für Melodie gebraucht iſt. „Rhythmus," ſagt dieſer Philoſoph, „nennen wir die Ordnung und Folge der Bewegung; und Harmonie, die Ord„nung und Folge der Töne, in ſo fern ſie hoch und tief, verſchiedentlich geord„net und gemiſcht ſind." Und endlich braucht es auch Ariſtoteles (*de Mundo*) in einer Bedeutung, welche dieſe Idee noch mehr beſtätigt.

Herr Burette macht daher den Schluß, daß die Griechen in ihren Chören und Konzerten, entweder im Uniſono geſungen und geſpielt haben, welches man Homophonie nannte; oder in Oktaven, welches Antiphonie hieß. Die Bedeutung des Worts Homophonie hat man niemals beſtritten; die von Antiphonie aber wird durch Zeugniße müßen beſtätigt werden. Es iſt ein Kunſtwort, das bey der Kirchenmuſik der erſten Jahrhunderte ſehr oft vorkömmt.

Ariſtoteles ſagt, (*Probl.* XXXIX. Sect. 19.) Antiphonie ſey Konſonanz in der Oktave; το μεν ἀντιφωνον συμφωνια ἐστι διαπασων: und ſetzt

e) *In Harmonide*, T. I. p. 585. ed. *Graev.*

f) *De Legib.* l. II. p. 654. ed. *Steph.*

hinzu, ſie entſtehe aus der Miſchung der Stimmen von Knaben und Männern. *) Eben dieſer Philoſoph fragt (*Probl.* XVI.) warum Antiphonie angenehmer ſey, als Homophonie, und führt davon den Grund an, daß man in der Antiphonie die Stimmen beſonders höre, da ſie hingegen im Uniſono oft dergeſtalt mit einander vermengt werden, daß eine die andre verſchlingt.

Die Alten ſangen nicht bloß in der Oktave zuſammen, ſondern auch in der Doppeloktave oder Quindezime. Dieß ſieht man aus dem XXXIVſten Problem des Ariſtoteles, wo er fragt, warum die Doppelquinte und Doppelquarte nicht eben ſo gut zuſammen gebraucht werden können, als die Doppeloktave? Auch erhellt aus eben dieſem Schriftſteller, daß die Vereinigung zweyer Stimmen in Oktaven magadiſiren hieß, von einem Diskantinſtrument, Μαγαδις, mit doppelten Saiten bezogen, die oktavenweiſe zuſammen geſtimmt waren, gleich den Oktavſtegen auf unſern Klavieren.

Bis dahin hat Herr Burette nichts behauptet, als was erwieſen und unſtreitig iſt. Wenn er aber hinzuſetzt, daß, außer dieſen beyden Arten, zuſammen im Uniſono und in Oktaven zu ſpielen, zu vermuthen ſtehe, daß die Alten noch eine andre Methode gehabt haben, die im Singen und Spielen in Terzen beſtand; ſo fangen hier die beyden Jeſuiten, Bougeant und Cerceau, ihren Angriff an; und hier werd' ich ihn verlaſſen, wie einen jeden noch ſo ſchätzbaren Schriftſteller, wenn ſeine Gründe mich nicht hinlänglich befriedigen, das heißt, wenn dadurch vielmehr Schwierigkeiten erregt, als gehoben werden.

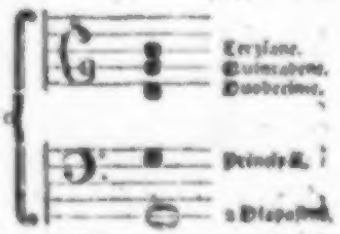
Es iſt bekannt, daß in der neuern Harmonie nichts ſo angenehm iſt, als die abwechſelnde Folge von Dur- und Mollterzen; man weiß aber auch, daß eine ganze Taktbewegung in zwey Stimmen, die durchgängig aus lauter Dur- und Mollterzen beſtünde, unerträglich ſeyn würde.

Man mache einen Verſuch mit den beyden Orgelſtimmen, welche die Quintadene und Terziane heißen, ſo wird man finden, daß ſie eine abſcheuliche Wirkung thun. Kein Organiſt läßt ſichs jemals einfallen, mit dieſen

*) In der alten griechiſchen Muſik iſt die buchſtäbliche Meynung des Worts Antiphonie, ein dem andern entgegengeſetzter Ton; dergleichen eine Quinte und ihre Oktave, ihre Quarte, oder ihre Quinte iſt. In der Muſik der römiſchen Kirche bedeutet es Gegenantwort der Stimmen, *response*, wenn z. E. die Gemeine dem Vorſter Vers um den andern ſingt.

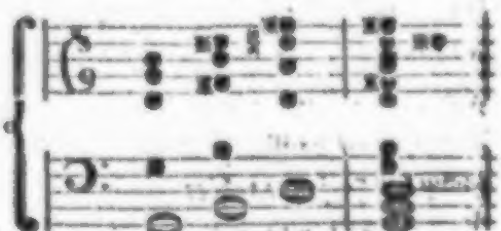
Stimmen allein, ohne andre Regiſter, zu ſpielen; und wenn das ganze Werk angezogen iſt, werden ſie durch die große Menge von tiefern und ſtärkern Tönen, aus längern und weitern Pfeifen, dergeſtalt gedämpft, daß man ſie ohne große Aufmerkſamkeit nicht mehr unterſcheiden kann.

Volles Orgelwerk, wenn bloß G angeſchlagen wird:

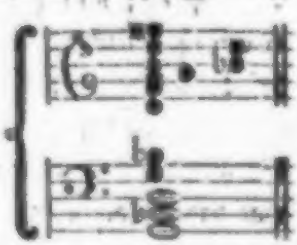


Hat man dieſe Stimmen angezogen, ſo erhält jede einzelne Note auf der Orgel ihre völlige Harmonie; würden aber die kleinern harmoniſchen Pfeifen nicht von den größern regiert, welch eine Kakophonie würde da nicht ein vollſtimmiger Akkord verurſachen!

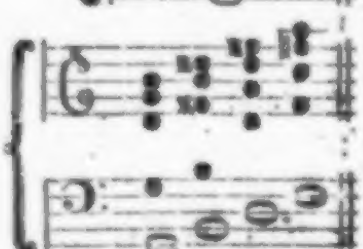
Gemeiner größerer Akkord:



Der kleinere Akkord wäre noch ärger:



Sobald hiezu nur Eine Diſſonanz kömmt, ſcheint der Akkord alle mögliche Beleidigung des Ohrs in ſich zu vereinigen:



Perrault glaubte, es ließe ſich eine Stelle im Horaz nicht anders erklären, als wenn man zugäbe, daß die Alten zuweilen in Terzen geſungen und

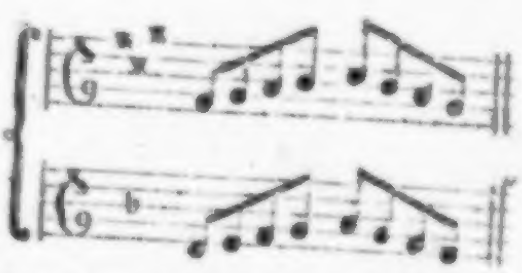
geſpielt hätten, das heißt, in zwey verſchiednen Tonarten, die um eine Terz von einander verſchieden waren: *)

Sonante mixtum tibiis carmen lyra
Hac Dorium, illis barbarum.
Epod. IX. v. 5.

Burette ſtimmte im Jahre 1717. dieſer Meynung bey. Im Jahr 1726. ſchien er ſie aber gegen die Gründe des P. Bougeant wieder aufzugeben; allein 1729. nahm er ſie aufs neue, und ſtandhafter als jemals, an, nachdem ihm der P. Cerceau etwas ſtrenge begegnet war, weil er Perrault's Erklärung der horaziſchen Stelle zur ſeinigen gemacht hatte.

Man berief ſich wider ihn darauf, daß die Alten allemal Terzen als Diſſonanzen angeſehen hätten; dieß hielt er aber für eine unbedeutende Schwierigkeit. Und wenn gleich Herr Burette mit ſeinen Gedanken darüber einig war, ſo konnte ers doch unmöglich mit ſeinem Gehör ſeyn, daß es bey den Alten eine gewöhnliche Sache geweſen ſey, in zwey verſchiednen Tonarten auf einmal zu ſpielen und zu ſingen. Er nimmt daher an, daß Horaz unter der barbariſchen Tonart die lydiſche gemeynt habe, die um eine große Terz höher iſt, als die doriſche.

Wenn Doni von unſrer Nachahmung der Alten in muſikaliſchen Schauſpielen redet, ſo ſchlägt er es als eine angenehme Abwechſelung vor, einige Arien der Singſpiele mit lauter Terzen zu akkompagniren; allein, zwey Stimmen mögen beſtändig in Dur- oder Molterzen ſingen, ſo thut es immer eine gleich unangenehme Wirkung. Geſetzt z. B. die Melodie wäre folgende, und die Oberſtimme das Akkompagnement:



*) Man vergleiche hiebey Herrn Marpurgs Einleitung in die Geſch. der Muſ. S. 242. Anm. des Ueberſ.

Dieſe Stimmen würden aus zwey ganz verſchiednen Tönen gehen; die Verhältniße würden äußerſt falſch ſeyn, und man würde ſich keinen beſtimmten Begrif von irgend einer dieſer beyden Tonarten vor der andern fürs Gehör machen können. Und doch glaubt Herr Burette, daß Horaz, da er von den Ergötzungen der Tafel redet, ein Konzert anführen kann, von einer in der dorischen Tonart geſpielten Leyer, begleitet von Flöten in der lydiſchen; das heißt, aus D moll und F dur, mit einer kleinern Terz. Denn die herrſchende Vorſtellung von den Tonarten, vor der Zeit des Ptolemäus, war die, daß immer eine um einen halben Ton höher, als die andre, war.

Man nehme ſie aber an, wie man will; entweder um eine Quarte von einander verſchieden, oder ſo: d c♯ B A G♯ F♯ E; ſo können doch nicht zwey von ihnen zu gleicher Zeit in Terzen gebraucht werden, ohne die Intervalle der einen zu verändern, wodurch aber die Tonart, oder die Oktavenfolge ſelbſt, würde verändert werden.

Freylich konnte man eine Melodie Terzenweiſe in zwey verſchiednen Oktavengattungen begleiten; aber das wäre doch immer noch in einerley Tonart; und die Frage iſt hier, wie zwey Perſonen in zwey verſchiednen Tonarten zu gleicher Zeit, ſingen und ſpielen konnten.

In den funfzehn Tonarten, wie ſie Bontempi und andre ſich vorgeſtellt haben, ſind die hyperphrygiſche oder die hypermixolydiſche Tonart, und die hyperdoriſche, bloß Oktaven von einander; und in der Erläuterung, die Sir Franz Eyles Stiles von den funfzehn Tonarten giebt, findet ſich nicht nur eine Wiederhohlung in dieſen beyden, ſondern auch in der hyperlydiſchen und hypophrygiſchen, die gleichfalls Oktaven von einander ſind. Und man erklärt ſich, wie es ſcheint, das Magadiſiren, oder das Spielen aus zwey Tonarten auf einmal, weit natürlicher und wahrſcheinlicher, wenn man annimmt, daß es in ſolchen Tonarten, die von einander Oktaven waren, geſchah, als in ſolchen, die Terzen, Quarten oder Quinten von einander waren.

Hieraus läßt ſich auch eine Stelle beym Athenäus, B. XIV. Kap. 5. erklären, die das betrifft, was Pindar ſagen will, indem er dem Hiero ſchreibt, „wenn ein Knabe zugleich mit einem Manne ſinge, ſo heiße das magadiſiren, „weil ſie einerley Melodie in zwey verſchiednen Tonarten ſingen.“ Nun

aber ſingen Knaben und Frauensperſonen natürlicherweiſe eine Oktave höher, als ein Mann, wenn ſie gleich mit einander im Uniſono zu ſingen glauben.

P. Cerceau hat Herrn Burette bey dieſer Streitigkeit ſehr hart zugeſetzt, und ihn ſo ſehr in die Enge getrieben, daß er ſeine Zuflucht zu einer ſophiſtiſchen Vertheidigung nahm. Und doch thut Herr Burette, als hätte er ſeinen Gegner gänzlich überwältigt, in den Beyſpielen, die er von Terzen, Sexten und Dezimen giebt, die man *per ſaltum*, auf die nämliche Sylbe, in der alten Melodie brauchte. Allein, weil Eine Terz, oder Sexte, in der Melodie gefallen kann, folgt daraus, daß eine Folge von lauter Terzen der nämlichen Art in der Harmonie von guter Wirkung ſeyn würde? Wenn die Alten die Terzen und Sexten deßwegen Diſſenanzen nennten, weil ſie nicht in die Tonart hinein gehörten, und wegen der zu großen Vollkommenheit der Quarten und Quinten, bey denen man nie eine Temperatur brauchte; ſo wird dadurch der Umſtand, worauf Herr Burette ſo ſehr beſteht, eine Folge von größern oder kleinern Terzen, nur deſto unwahrſcheinlicher.

Es iſt für einen Streitenden ſo demüthigend, ſich da für beſiegt zu erklären, wo Scharfſichtigkeit mit im Spiel iſt, daß es öffentlich faſt nie mit gütter Art geſchieht. Wenn man Herrn Burette nicht ſo ſcharf zugeſetzt hätte, ſo würde er bey ſeiner Gelehrſamkeit und Unpartheylichkeit, nimmermehr etwas ſo unwahrſcheinliches und widerliches haben vertheidigen können, als die Folge der Dur- und Molterzen, ein ganzes Stück hindurch, in der alten Muſik iſt; und das aus keinem andern Grunde, als weil er es einmal dem Claude Perrault nachgeſagt hatte, ohne vielleicht an die Menge von Einwürfen zu denken, die ſich wider ſolch eine Behauptung machen ließen. Aber ich bin ſo gewiß verſichert, als man es nur immer von einer nicht zu beweiſenden Sache ſeyn kann, daß er zwar anfänglich mit Perrault einerley Meynung geweſen ſeyn mag, hernach aber, nachdem er die dawider von den PP. Cerceau und Bougeant vorgebrachten Einwürfe geleſen hatte, wider ſeine Ueberzeugung geſprochen habe, und daß bey dieſer Vertheidigung ſeiner erſten Meynung nur Ehre, nicht Wahrheit, ſein Zweck geweſen ſey.

Doch, ich komme wieder auf ſeine Abhandlung zurück. Er unterſucht die Einrichtung der alten Leyer, und die Anzahl ihrer Saiten, und zeigt, in wie weit ſie der Harmonie der Doppelgriffe fähig war. Hernach prüft er den Um-

stand, ob die Alten sich in diesem Stücke aller Fähigkeit der Leyer zu Nutze gemacht haben, und gesteht, er könne keine Beweise finden, daß sie es gethan hätten.

Wenn er indeß von der Leyer in ihrem vollkommeneren Zustande, als sie eine größere Menge von Saiten hatte, redet; so giebt Herr Burette, der vorher den Alten den Kontrapunkt absprach, dennoch zu, daß die Leyerspieler zuweilen einen Akkord angeschlagen haben, der aus der Grundnote, der Quinte und Oktave bestand, die eine Quarte zur Quinte war. Wenn er aber gleich annimmt, daß die Alten ein ganzes musikalisches Stück mit Durterzen vortragen konnten, so will er doch nicht zugeben, daß eine einzige Terz jemals in diesen Akkorden, zur Ausfüllung der Harmonie, gebraucht ist. Auf andern Instrumenten nimmt er zur Begleitung eine Art von Gebrumme an, das aus der Grundnote und Quinte bestand, gleich dem beym Dudelsack, oder bey einer Vielle. Das ist aber alles nur Vermuthung; und wenn wir zu dieser unsre Zuflucht nehmen müssen, warum wollen wir nicht lieber so großmüthig seyn, und den Alten auf einmal den ganzen Kontrapunkt aus dem Grunde zugestehen, weil eine so geistvolle und verfeinerte Nation, wie die griechische war, ihn bey der vielen Zeit und Mühe, die sie auf die Musik wandte, nothwendig habe entdecken müssen?

Doch, nicht zufrieden, die Harmonie der Alten zu vernichten, nimmt auch Herr Burette eine Bemerkung von Perrault in seinem Vitruv als die seinige auf, die uns von ihrer Melodie einen sehr nachtheiligen Begrif macht. Bey Vergleichung des alten griechischen Tetrachords mit unsrer Quarte, kam es diesen Schriftstellern vor, als hätten wir einen Vorzug in der Anzahl der Töne; allein die oben mitgetheilte Probe von Euklid's vermischtem Klanggeschlechte beweißt, daß sie sich hierinn geirrt haben.

Nach dem Aristoteles (*Probl. XIX. Sect. 17.*) wurden weder die Quinte noch Quarte, ob sie gleich Konsonanzen waren, zusammen gesungen. h) Beym Plutarch i) hingegen, der viel später als Aristoteles schrieb, und zu dessen Zeiten die Symphonie sich schon vermuthlich der Vollkommenheit unsrer Harmonie mehr genähert hatte, scheint es, als ob beydes die Quarte und Quinte sehr oft zusammen gebraucht wären, daher sie συμφωνα, Konsonanzen, heißen.

h) [illegible]

i) De ει Delphico, p. 691. edit. Steph. Gr.

Jeder Kenner des neuern Kontrapunkts aber muß wiſſen, daß eine Folge von dieſen Konſonanzen unerträglich iſt, und daß eine Kompoſition, worinn keine andre Konſonanzen, als die Quarte, Quinte und Oktave vorkämen, ſo trocken und abgeſchmackt ſeyn müßte, daß ſie kaum den Namen der Harmonie verdienen würde.

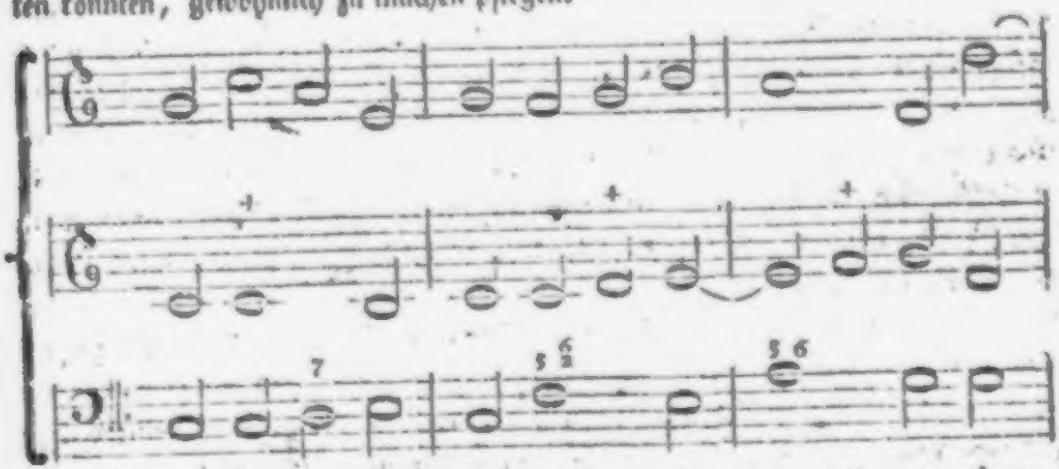
Wollten wir auf der andern Seite, ungeachtet ſo förmlicher und ausgemachter Beweiſe des Gegentheils, auch vor der Hand zu geben, daß die Alten ſich ihrer vier Diſſonanzen beym Zuſammenſpielen und Singen eben ſo wohl bedient hätten, als ihrer drey Konſonanzen; ſo müßten wir ihnen zugleich auch die Kunſt zugeſtehen, verſchiedne Akkorde mit einander zu verbinden, Diſſonanzen nach den Regeln vorzubereiten und aufzulöſen, die in der Natur der Akkorde und ihrer Wirkung auf das Ohr gegründet ſind. Daraus aber würde folgen, daß der Inbegriff aller dieſer Regeln einen weſentlichen Theil von der Theorie der Muſik, in Anſehung der Symphonie ausgemacht hätte, wie es andre Theile, in Anſehung der Melodie, oder eines einzelnen Diskants, thaten. Und doch findet ſich in den weitläuftigſten und vollſtändigſten Schriften über die alte Muſik, die auf uns gekommen ſind, nicht eine einzige Regel über die Setzkunſt in Stimmen. Die Verfaſſer dieſer Schriften verſprechen zu Anfang, daß ſie von allem, was die Muſik betrift, reden wollen, und dann theilen ſie die Hauptſtücke ihres Werks in ſieben Artikel: Töne, Intervalle, Syſteme, Klanggeſchlechter, Tonarten, Mutationen und Melodie, oder Melopoeie, mit welcher der Rhythmus, oder das Zeitmaaß, die ganze Kunſt und den ganzen Umfang ihrer praktiſchen Muſik ausmachte. Denn es iſt im geringſten nicht wahrſcheinlich, daß ſie in ihren didaktiſchen Schriften einen ſo wichtigen Theil der Muſik, wie der Kontrapunkt iſt, würden ausgelaſſen haben, wenn ſie damit bekannt geweſen wären.

Pater Martini, in Bologna, dieſer fleißige Forſcher, deſſen Gelehrſamkeit und Materialien mir bey meinen muſikaliſchen Unterſuchungen große Dienſte geleiſtet haben, ſchlägt ſich mit zu den Beſtreitern des alten Kontrapunkts. Die Meynung dieſes ehrwürdigen Kenners muß bey allen denen großes Gewicht haben, welche bedenken, daß er den größten Theil eines langen und arbeitſamen Lebens auf das Studium der Muſik und der muſikaliſchen Litteratur gewandt hat, daß ihm alle die Bücherſchätze, alle die Archive Italiens, wo die koſtbar-

sten Ueberreste des Alterthums aufbewahrt werden, geöffnet, daß seine Kenntnisse und Materialien gleich außerordentlich sind; und daß seine angeborne Redlichkeit und edle Denkungsart ihn außer allem Verdacht des Vorurtheils und der Partheylichkeit setzen.

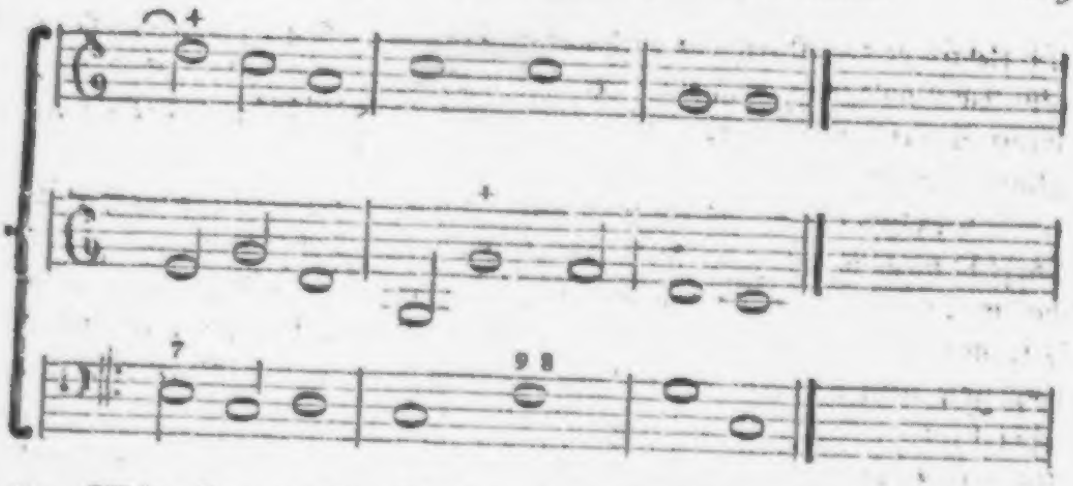
Bey dem größten Wunsche, den P. Martini äussert, die Alten in ihren Ansprüchen zu begünstigen, ist er doch genöthigt, wiewohl ungern, zu gestehen, daß man ihnen, da sie keine andre Intervalle, als die Oktave, Quarte und Quinte, mit ihren Replikaten oder Oktaven, für Konsonanzen gelten ließen, unstreitig das Verdienst absprechen müße, das, was wir Kontrapunkt nennen, erfunden und gebraucht zu haben. [k]) Und dieser Ausspruch erhält noch stärkeres Gewicht durch das Zeugniß verschiedner Schriftsteller des mittlern Zeitalters, die er in seinem Werke anführt, welche die vielstimmige Musik die neue Musik, die neue Kunst, die neue Erfindung, nennen. [l])

P. Martini giebt jedoch, ehe er diese Materie verläßt, folgende Probe eines solchen magern Kontrapunkts, dergleichen vermuthlich ohne den Gebrauch unvollkommner Konsonanzen hätte entstehen müssen. Er war dabey genöthigt drey Sexten, eine Sekunde, eine Septime und eine None zuzulassen, dem Begriffe zuwider; den wir uns von dem, was die feinen griechischen Ohren verstatten konnten, gewöhnlich zu machen pflegen.



k) Ciò essendo, parmi questo bastevole a contrastare a' Greci il vanto e la notizia del *contrappunto*, che noi abbiamo ora in possesso. *Storia della Musica*, Tom. I. p. 374. 1757. 4to.

l) *Musica nova; ars nova; nouitium inuentum.*



Allein, bey aller Sorgfalt eines ſo gelehrten Komponiſten, ſcheint doch dieſe kleine Probe alles das in ſich zu faſſen, was er gewiß in einem Stück von ſo wenig Stimmen würde vermieden haben, wenn es erlaubt geweſen wäre, Terzen und Sexten darinn zu brauchen.

Herr Marpurg, in Berlin, gab im Jahre 1759. den erſten Theil einer Geſchichte der Muſik heraus, m) wovon der zweyte noch nicht erſchienen iſt. Seine Unterſuchungen in dieſem Werke ſchränken ſich hauptſächlich auf die alte Muſik und die alten Muſiker ein. Er hat nicht nur viele von den ſchon angeführten Schriftſtellern, ſondern auch manche andre geleſen, und hat dieſe ganze Materie mit der Aufmerkſamkeit und Scharfſinnigkeit eines gelehrten und erfahrnen Tonkünſtlers unterſucht. Er iſt aber doch ſehr behutſam beym Vortrage ſeiner Meynungen über die Harmonie der Alten, und hält es für rathſamer, und vielleicht für dienlicher zur Vereinigung der ſtreitenden Partheyen, wenn man wenigſtens eine Art von Kontrapunkt den Alten einräumt, als wenn man ihnen denſelben ganz abſpricht; obgleich das, was er ihnen zugeſteht, mehr aus edler Billigkeit, als aus Ueberzeugung von ihren rechtmäßigen Anſprüchen, herzurühren ſcheint.

Da die Natur niemals ſprungweiſe verfährt, ſagt Herr Marpurg, (S. 227.) und alle Künſte ſich nur ſtufenweiſe einem gewiſſen Grade der Vollkommenheit nähern; ſo muß die Muſik in den allerälteſten Zeiten nur einſtim-

m) Kritiſche Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik. (Berlin, 1759. 4.) S. 224 ff.

mig gewesen seyn, und auch da der zweystimmige Satz eingeführt wurde, fieng man gewiß nicht vom Gebrauche der Dissonanzen an. „Es sind," sagt er, „keine Nachrichten vorhanden, zu welcher Zeit der zweystimmige Satz eigentlich Mode geworden." Unterdeß vermuthet er doch, daß eine Art von Harmonie in puren Konsonanzen, worunter er vermuthlich vollkommne Konsonanzen von Quarten, Quinten und Oktaven versteht, von jener Periode bis auf die Zeiten des Guido da gewesen sey. Damit wird freylich nicht zugegeben, daß die Alten in der Kunst, Töne zu verbinden, viel weiter gekommen sind, wie man aus dem eben angeführten Beyspiel aus dem Pater Martini sehen kann.

Herr Rousseau ist in seinem musikalischen Wörterbuche, in dem Artikel, Kontrapunkt, sehr umständlich über diese Sache, und schließt denselben mit folgenden Worten: „Man hat längst darüber gestritten, ob die Alten den Kontrapunkt gekannt haben; man sieht aber deutlich aus den Ueberresten ihrer Musik und musikalischen Schriften, vornehmlich aus den praktischen Regeln im dritten Buche des Aristoxenus, daß sie davon nie den geringsten Begriff gehabt haben."

Seine Gedanken hierüber, in dem Artikel Harmonie, verdienen hier angeführt zu werden: „Wenn man bedenkt, daß unter allen Völkern der Erde, die insgesamt Musik und Gesang haben, die Europäer die einzigen sind, welche Harmonie und Akkorde haben, und diese Mischung angenehm finden; wenn man bedenkt, daß die Welt so viel hundert Jahre gestanden hat, ohne daß von allen den Nationen, bey welchen die schönen Künste getrieben wurden, eine einzige diese Harmone gekannt hätte; daß kein Thier, daß kein Vogel, daß kein Geschöpf in der Natur, einen andern Akkord, als den Unisono, eine andre Musik, als bloße Melodie hervorbringt; daß die sonst so wohlklingenden, so musikalischen Sprachen der Morgenländer, daß die so ekeln, so empfindlichen, mit so vieler Kunst geübten Ohren der Griechen, diese so wollüstigen und leidenschaftlichen Völker niemals auf unsre Harmonie gebracht haben; daß, ohne sie, ihre Musik so erstaunliche Wirkungen hervorbrachte; daß mit ihr, die unsrige, so schwache Wirkung thut; daß es endlich nordischen Völkern, deren harte und grobe Organe mehr von der Stärke und dem Geräusch der Stimme, als von der Annehmlichkeit der Töne, und von der Melodie der

„verſchiednen Beugungen der Stimme, geführt werden, aufbehalten war, die„ſe große Entdeckung zu machen, und alle Grundſätze und Regeln der Kunſt „darauf zu bauen; wenn man," ſagt er, „dieß alles bedenkt, ſo kann man ſich „ſchwerlich des Verdachts enthalten, daß unſre ganze Harmonie nichts weiter „ſey, als eine gothiſche und barbariſche Erfindung, auf die wir nimmermehr „würden gefallen ſeyn, wenn wir mehr Empfindung für die wahren Schönhei„ten der Kunſt, und für wahrhaftig natürliche Muſik gehabt hätten."

Man pflegt dieſe Meynung gewöhnlich unter Rouſſeau's Paradoxen zu rechnen. Allein die Gedanken dieſes ſo vortrefflichen Schriftſtellers ſcheinen hier mehr die Folge eines feinen Geſchmacks, einer vielbefaſſenden Vorſtellungsart zu ſeyn, und einer außerordentlichen Kühnheit und Herzhaftigkeit, Ideen, die den angenommenen Meynungen ſo ganz widerſtreiten, bekannt zu machen, als daß bloße Liebe zum Sonderbaren daran Schuld ſeyn ſollte. Außerdem iſt Rouſſeau nicht der einzige muſikaliſche Schriftſteller, der es für möglich gehalten hat, daß Melodie ohne Beyhülfe der Harmonie gefallen könne. Vincenzio Galilei und Merſenne giengen noch weiter, und glaubten, die entgegengeſetzten Wirkungen tiefer und hoher Töne in verſchiednen Fortſchreitungen, müßten einander gegenſeitig ſchwächen und vernichten. Merſenne ſagt geradezu, in ſeiner *Harmonie Univerſelle*, (L. IV. p. 197.) ihm dünke es kein Verwurf für die alten Griechen zu ſeyn, daß ſie nichts vom Kontrapunkt gewußt haben.

„Nicht leicht, ſagt dieſer Schriftſteller, laſſen ſich neuere Komponiſten das Geſtändniß abnöthigen, daß bloße Melodie angenehmer für ſich, als in Begleitung mehrerer Stimmen ſey, weil ſie dadurch die Hochachtung des Publikums für die Gelehrſamkeit und Kunſt ihrer eignen Tonſtücke zu verringern ſüchten. Und das würde allerdings der Fall ſeyn, wenn ſich eine Methode erdenken ließe, die möglichſt ſchönen Melodien zu finden, und ſie mit der höchſten Vollkommenheit vorzutragen."

„Denn, wie es ſcheint, iſt der vielſtimmige Satz, der erſt in den letzten hundert und funfzig, oder zweyhundert Jahren aufgekommen iſt, bloß dazu erfunden, um die Mängel des Geſangs zu erſetzen, und die Unwiſſenheit der neuern Muſiker in dieſem Stücke der Melopoeie oder Melodie, wie ſie bey den Griechen war, zu erſetzen. Einige Spuren davon haben ſich noch in de-

Levante erhalten; nach dem Zeugniß der Reisenden, welche die Persianer und die neuern Griechen haben singen hören."

„Und die tägliche Erfahrung lehrt, daß die meisten Menschen aufmerksamer auf bloße Melodie sind, als auf Konzerte, oder vielstimmige Stücke, die man bald aus der Acht läßt, um eine simple Melodie von einer guten Stimme singen zu hören. Denn die Schönheit einer einzelnen Parthie oder Stimme läßt sich leichter unterscheiden, als die Schönheit harmonischer Verhältniße; die Schönheiten der Poesie ungerechnet, die unstreitig bey einer einzelnen Singstimme leichter gefaßt werden, als wenn dieselbe von zwey oder mehr Stimmen begleitet wird, die sich in ganz andern Taktverhältnissen bewegen."

„Gesetzt aber auch, daß es in der Musik großes Vergnügen erweckt, Konsonanz zu hören und zu unterscheiden; so muß doch ein Duett angenehmer seyn, als ein Trio oder Terzett, weil in jenem die Harmonie minder verworren und gemischt ist. Denn, wenn eine Oktave, eine Quinte, eine Quarte, eine Terz, oder eine Sexte, etwas schönes an sich hat, und das Ohr auf eine besonders ergötzliche Art rührt; so muß das Zusammenspielen von einer jeden dieser Konsonanzen mit andern von verschiedner Art, ihre Stärke und Wirkung gar sehr schwächen."

„Man erzählt von dem berühmten Komponisten, Claude le Jeun, daß die besten Meister in Italien und Flandern seine Stücke von fünf, sechs und sieben Stimmen nicht des Ansehens werth hielten, als er sie ihnen zuerst vorlegte; und sie würden seine Kompositionen nie gespielt haben, wenn er nicht etwas zweystimmiges geschrieben hätte; welches ihm jedoch anfänglich so schlecht gelang, daß er selbst bekannte, er habe damals die wahren Grundsätze der Musik noch nicht inne gehabt."

P. Mersenne setzt hinzu, die Schönheiten eines Trio können auch deßwegen nicht so leicht entdeckt und gefaßt werden, wie die Schönheiten eines Duetts, weil die Seele und das Gehör dabey auf gar zu viel Dinge zu gleicher Zeit Acht haben müssen. Und er treibt seine vorzügliche Liebe zur Simplicität endlich so weit, daß er sagt: wenn Liebhaber der Musik mehr Vergnügen an Trio's als an Duo's finden, so müße das daher kommen, weil sie mehr Anhäufung und Unordnung, als Einheit und Klarheit lieben. Er vergleicht sie mit Leuten, die gern im trüben Wasser fischen, oder sich lieber mit vielen durcheinander ins

Handgemenge, als in einen Zweykampf einlaſſen, wo der Mangel an Muth und Geſchicklichkeit leichter in die Augen fällt.“

. . Zu der Zeit, da Merſenne lebte, war die Sucht, vielſtimmige Muſik zu ſchreiben, und die äuſſerſte Vernachläſſigung, oder vielmehr die äuſſerſte Unwiſſenheit in der wahren Melodie ſo groß, daß dadurch ſein Raiſonnement richtig und nothwendig wurde. Itzt aber wird freylich die Harmonie zuweilen gemißbraucht; man muß aber doch geſtehen, daß ſie große und angenehme Wirkungen hervorbringt, durch Komponiſten vom Genie, Geſchmack und Erfahrung, welche den Kontraſt ſtudirt haben, und folglich wiſſen, wenn ſie die Stimmen vervielfältigen, und wenn ſie die Melodie hervortreten laſſen müſſen.

Nachdem ich alſo die Meynungen der ſchätzbarſten Schriftſteller auf beyden Seiten von dieſer ſo lange ſtreitigen Sache angeführt habe; *) ſo iſt nur noch übrig, daß ich dem Leſer auch freymüthig meine eignen Gedanken darüber eröffne. Und da wag' ich es, aufrichtig zu geſtehen, daß ich nicht glaube, daß die Alten jemals vielſtimmige Harmonie oder Muſik gebraucht haben. Denn ohne Terzen und Sexten müſſte ſie ganz abgeſchmackt geweſen ſeyn; und mit ihnen, würde die Verbindung vieler Töne und Melodien, die verſchiedne Intervalle und Taktetheile gehabt hätten, eine Verwirrung veranlaßt haben, welche die Gelehrten bey der Achtung, die ſie für ihre Sprache und Dichtkunſt hegten, unmöglich hätten dulden können.

*) Ich ſetze nur noch hinzu, daß auch Montucla, in ſeiner Geſchichte der Mathematik, Hawkins, in ſeiner muſikaliſchen Geſchichte, und die meiſten Neuern überhaupt, der Meynung beytreten, nach welcher der Kontrapunkt und Muſik in Stimmen vertheilt; den Alten fremd waren. Da ſich aber die Streitfrage nicht bis zur völligen Entſcheidung bringen läßt, ſo wird dem eifrigen Bewundrer des Alterthums gar leicht die gegenſeitige Meynung, beſonders durch die analogiſche Vollkommenheit der übrigen Künſte, wahrſcheinlich; und ſie findet daher noch itzt zuweilen ihre Vertheidiger. Unter dieſe gehört auch D. Antonio Eximeno, der in ſeinem Werke Dell' Origine e delle Regole della Muſica, Roma, 1774. 4. p. 340 ſeq. den Kontrapunkt der Griechen zu vertheidigen, und vornehmlich die dawider vom P. Martini vorgebrachten Gründe zu beſtreiten ſucht. Die Beweiſe, die er für ſeine Behauptung anführt, haben indeß wenig Neuheit, und noch weniger Bündigkeit. Noch gedenke ich eines freundſchaftlichen Streits über dieſe Materie in einem gedruckten Briefwechſel zwiſchen dem Abt Metaſtaſio und dem würdigen Saverio Mattei, der in der vorläufigen Abhandlung zu ſeiner ſchönen Pſalmenüberſetzung, die vollſtimmige Muſik ſowohl den Hebräern als Griechen zuerkannt hatte. Anm. des Ueberſ.

Man hat ſich oft, und nicht ohne allen Grund und Wahrſcheinlichkeit, darauf berufen, daß Unwiſſenheit und Kenntniß, Geſchmack und Geſchmackloſigkeit, in der nämlichen Nation nicht dergeſtalt beyſammen ſeyn konnten, daß ſie alle mögliche Feinheit und Vollkommenheit in der Poeſie, Bildhauerey und Baukunſt gehabt, und ſich dennoch mit einer rohen, widerlichen und gemeinen Muſik begnügt hätte. Aber man verſtopfe irgend eine Urquelle der Vollkommenheit in einer Kunſt, oder hemme ein einziges Rad in einer Uhr; ſo ſteht gleich alles ſtill. Man binde nur Ein Bein eines Thiers feſt, dem die Natur ſelbſt viere gegeben hat; ſogleich wird ſeine Fortbewegung gehindert. Die türkiſche Religion hat nicht nur überall, wo ſie eingeführt iſt, den Fortſchritten der menſchlichen Vernunft Einhalt gethan, ſondern auch alle in den vorigen Zeiten erworbne Fähigkeiten gänzlich unterdrückt. Wenn es alſo ein Geſetz bey den Alten war, ihre Melodie nach der Länge und Zahl der Sylben einzurichten; und wenn man alles das, was man der Poeſie in ſo fern nachtheilig glaubte, daß es die Aufmerkſamkeit von ihr abzöge, und ſie ſchwer zu verſtehen machte, ſorgfältig vermied; ſo muß man die Vervielfältigung der Konſonanzen im einfachen Kontrapunkt, und den entgegengeſetzten Gang der Stimmen in Tönen von verſchiedner Länge, in ausgearbeitetern Tonſtücken, aufs äußerſte verabſcheut haben.

Doch, die Muſik hat auch nicht immer mit andern Künſten in denen Ländern, wo dieſe am meiſten geblüht haben, gleichen Schritt gehalten. Malerey, Dichtkunſt und Bildhauerey, übertrafen in Italien, während des ſechszehnten Jahrhunderts, die Muſik dieſer Zeit gar ſehr. Und wenn gleich in Frankreich Lully's Kompoſitionen, zu Ludwigs des Vierzehnten Zeiten, von den gebornen Franzoſen wenigſtens eben ſo ſehr erhoben wurden, als die Stücke der größten Tonkünſtler des alten Griechenlandes von denen, die entweder ſie hörten, oder von ihnen hörten; ſo ſind doch itzt die Franzoſen ſelbſt eben der Meynung, der die Einwohner andrer europäiſcher Länder ſchon längſt geweſen ſind, und halten ſie nicht nur für weit geringer, als die beſten damaligen Produkte der übrigen Künſte, ſondern für ganz unerträglich und abſcheulich.

Ich weiß wohl, daß man ſich auf viele Stellen der alten Autoren zum Beſten der vielſtimmigen Muſik zu berufen pflegt; aber was läßt ſich bey ihnen

nicht finden, wenn man ſich einmal vorgenommen hat; alles das zu ſehen, was man ſucht? Bey dem allen ſcheint der Kontrapunkt eben ſo ſehr eine neuere Erfindung zu ſeyn, als Schießpulver, Buchdruckerey, der Gebrauch des Kompaßes, oder der Kreislauf des Bluts; und wenn man dawider, daß er ſchon ehedem da geweſen ſey, nicht noch mehr Beweiſe anführt, ſo geſchieht das nicht aus Mangel daran, ſondern aus Furcht, den Leſer zu ermüden. Nur eine Bemerkung muß ich indeß noch hinzuſetzen, weil ſie ein triftiger Grund zu ſeyn ſcheint, und, ſo viel ich weiß, noch von keinem Schriftſteller dazu gebraucht iſt.

Man iſt darüber einig, daß die Kirchentöne, und der Canto Fermo der römiſchen Kirche, Ueberreſte der alten griechiſchen Muſik ſind; und da man dieſe allemal in handſchriftlichen Miſſalen ohne Stimmen geſchrieben, und immer im Uniſono und in Oktaven geſungen hat; ſo iſt dieß, unter andern, ein ſtarker Vermuthungsgrund wider die Meynung, daß die Alten den Kontrapunkt gehabt hätten; da dieſe Art von Melodie ſo langſam und ſo einfach iſt, daß ſie mehr, als irgend eine andre, einer vielſtimmigen Harmonie fähig, und, in der That, auch bedürftig wäre.

Der vornehmſte Gebrauch alſo, den die Alten von den Konſonanzen in der Muſik machen, ſcheint ſich bloß auf die Beſtimmung der Intervalle und Diſtanzen erſtreckt zu haben; ſo, wie es in unſerm erſten Unterricht in der Solmiſation gewöhnlich war, die Intervalle gleichſam zu buchſtabiren, indem man die Zwiſchentöne nannte; als: *do re mi, do mi; do re mi fa, do fa; do re mi fa ſol, do ſol*, u. ſ. f.

Ueberhaupt genommen, ſcheint es völlig erweislich zu ſeyn, daß die Alten keine ſolche Harmonie, wie die unſrige, gekannt haben; indeß habe ich zu zeigen geſucht, daß darum, weil man ihrer Muſik den Kontrapunkt abſpricht, die Kraft derſelben, zu gefallen oder große Wirkungen hervorzubringen, im geringſten nicht wegfällt; und wenn in neuern Zeiten ein Farinelli, ein Gizzielo, oder ein Cafarelli, ihre Arien ganz ohne alle Begleitung geſungen hätten, ſo würde man ihnen vielleicht mit noch größerm Vergnügen zugehört haben. Auch giebt man auf die Schlüſſe großer Sänger, die ſie ganz ohne Begleitung machen, weit mehr Acht, als auf alle die Kunſt durcheinander geflochtener Stimmen während der ganzen vorhergehenden Arie.

Eine ſchöne und angenehme Melodie, von einer ſchönen Stimme reizend vorgetragen, feſſelt ganz ſicher die Aufmerkſamkeit, und erregt Vergnügen ohne Beyhülfe der Inſtrumente; und je weniger man bey dem von einem großen Meiſter verfertigten und geſpielten Solo die Begleitung hört, deſto beſſer. Hieraus ſollte man ſchlieſſen, daß die Harmonie gehäufter Singſtimmen, oder das Geräuſch der Inſtrumentalſtimmen, nichts weiter, als ein Zuſatz zu einer honigſüßen Stimme, oder einem einzelnen Inſtrument vom erſten Range ſey, die ſich nur ſelten finden. Um indeß unſre muſikaliſchen Ergötzungen mannichfaltiger und abwechſelnder zu machen, und der dramatiſchen Malerey zu Hülfe zu kommen, haben auch ein vollſtimmiges Stück und ein gut geſchriebner Chor, ihr eigenthümliches Verdienſt, ſelbſt beym einzelnen Geſange und dem Solo-ſpielen, ſo ſchön auch die Kompoſition, und ſo vollkommen auch der Vortrag ſeyn mag.

Neunter Abschnitt.

Von der dramatischen Musik.

Aristoteles rechnet in seiner Poetik die Musik, μελοποιία, zu den wesentlichen Theilen eines Trauerspiels: wie sie aber demselben wesentlich geworden ist, darüber giebt er uns keine Auskunft. Dacier hat diese Lücke dadurch auszufüllen gesucht, daß er sagt, die Gewohnheit und eine den Griechen von Natur eigne Leidenschaft für die Musik, haben sie ihren Schauspielen einverleibt. In der That nennt sie auch Aristoteles, gleichfalls in der Poetik, „die „größte Verschönerung, deren das Trauerspiel fähig ist.“ Und unzählig viel Stellen ließen sich aus andern alten Schriftstellern anführen, welche beweisen, daß alle die Schauspiele der Griechen und Römer nicht nur gesungen, sondern auch mit musikalischen Instrumenten begleitet wurden.

Und doch haben sich viele gelehrte Kunstrichter, welche den Ursprung des Trauerspiels nicht bedachten, und vielleicht für die Schönheiten der Melodie kein Gefühl hatten, darüber gewundert, daß eine so verständige Nation, wie die Griechen, an gesungnen Schauspielen Geschmack finden konnte. Da aber die Alten einstimmig die ersten dramatischen Vorstellungen zu Athen von den Dithyramben, oder den Lobgesängen auf den Bacchus, herleiten, die man in der Folge als Chöre bey den ersten Trauerspielen brauchte; so dürfen wir uns über die Beybehaltung der Musik in diesen Chören nicht wundern, die allezeit waren gesungen worden. Auch kann die Gewohnheit, die Episoden — so hießen anfänglich die Akte der Schauspiele — in Musik zu setzen, denen nicht fremd dünken, welche bedenken, daß sie in Versen geschrieben waren, und daß man alle Verse sang, vornehmlich die, welche zur Unterhaltung des Volks bestimmt waren, das sich in geräumigen Schauplätzen, oder in freyer Luft, versammelte, wo man jene Verse nicht anders hören konnte, als wenn sie sehr langsam, laut, und artikulirt vorgetragen wurden. *)

*) Quintilian sagt, (L. I. c. 8.) „man solle Kinder die Verse anders, als Prose lesen lehren; denn Verse sind eine Art von Musik, und die Dichter sagen selbst von sich, daß sie singen; man muß das aber nicht bis zum weinerlichen, weibischen Gesinge

Freylich iſt das Trauerſpiel eine Nachahmung der Natur; aber dieſe Natur iſt erhöht und verſchönert. Nimmt man Muſik und Versbau hinweg, ſo verliert es ſeine ſtärkſten Reize. Wenn man es für unnatürlich hält, unterm Schmerz, und ſelbſt im Todeskampf, zu ſingen; ſo vergißt man, daß die Muſik eine Sprache iſt, deren Töne und Accente ſich nach allen menſchlichen Empfindungen und Leidenſchaften bequemen können; und daß dieſe letztern auf der Bühne ein höheres Kolorit haben müſſen, als im gemeinen Leben. Denn wozu ſind ſonſt Verſe, oder eine hohe und figürliche Sprache nöthig? *)

Bey dieſen, und andern Umſtänden, die in der Folge dieſes Abſchnitts vorkommen werden, leidet es weiter keinen Zweifel, daß die Schauſpiele der Alten geſungen ſind. Denn die dramatiſche Recitation hieß bey den Griechen immer μελος, Melodie; und bey den Lateinern, *modulatio*, *modus*, *canticum*. Und ſo giebt es dabey noch andre muſikaliſche Ausdrücke, die Geſang andeuten.

Auch war der Umfang der Schaubühnen in Griechenland und Italien ſo ausnehmend groß, daß man natürlich ſchließen kann, eine muſikaliſche Dekla-

übertreiben. — Einige verlangen, fährt er fort, daß Kinder die Verſe ſo herſagen ſollen, wie Schauſpieler auf der Bühne; der Meynung aber bin ich nicht. Es braucht nichts weiter, als einer ſanften Beugung der Stimme, um zu unterſcheiden, was der Dichter ſelbſt ſagt, und was er andre ſagen läßt.“

a) Die Schaubühne kann ohne Uebertreibung nicht beſtehen. So, wie der Vers eine Uebertreibung der gewöhnlichen Rede iſt, ſo iſt Muſik Uebertreibung des Verſes; und eben ſo wird aus übertriebner Gebehrde, Tanz. — Marmontel ſagt in der Encyklopädie, unter dem Artikel *Declamation*, das ganze Verdienſt der Reden auf der Bühne beſtehe darinn, daß ſie natürlich ſeyn müſſen, und des Schauſpielers größtes Verdienſt ſey, mit den Sitten und Gebräuchen der Welt genau bekannt zu ſeyn. Nun aber läßt ſich Natur nicht lehren, noch der Unterricht von den Sitten des Umgangs in Büchern ertheilen; indeß theile ich hier eine ſehr gute Anmerkung dieſes Schriftſtellers mit, welche die Partheyen einander näher zu bringen ſcheint, weil ſie dem Dichter ſowohl als dem Schauſpieler eine kleine Abweichung von der Natur des gemeinen Lebens erlaubt, weil ihre Schriften und Reden etwas feyerlicher und erhabner ſind, wenn ſie den Kothurn angezogen haben, als zur andern Zeit. „Eben ſo, ſagt er, wie ein Gemälde, welches man von weiten ſehen ſoll, kühnere Pinſelſtriche und ſtärkeres Kolorit verlangt, ſo muß auch die Stimme auf der Bühne mehr angeſtrengt werden, die Sprache muß erhabner, und die Ausſprache mehr accentuirt ſeyn, als in Geſellſchaft, wo wir unſre Gedanken einander mit mehrerer Leichtigkeit, aber allemal nach dem Verhältniße der Perſpektiv, mittheilen, nämlich ſo, daß der Ton der Stimme ſich bis auf den natürlichen Grad ſenkt und mindert, ehe er zu dem Ohre desjenigen gelangt, an den er gerichtet iſt.“

mation für die Bühne ſey eine natürliche Folge des Lautſprechens geweſen. Denn ein jeder, der ſtark genug ruft, jauchzt oder ſchreyt, um weiter gehört zu werden, als die menſchliche Stimme reicht, bedient ſich feſter Töne; die, wenn man ſie mildert, muſikaliſch werden; und man weis, daß die Töne der Rede zu vorübergehend und zu unbeſtimmt ſind, um durch muſikaliſche Töne feſtgeſetzt zu werden, oder um in einer großen Entfernung, oder in einem ſehr weiten Raum hörbar zu ſeyn. *)

Dieſer Mangel an hinreichender natürlicher Stärke der Stimme, um in freyer Luft — denn die alten Schaubühnen waren unbedeckt — und von einer großen Volksmenge, gehört zu werden, gab nicht nur den erſten Anlaß zum Singen auf der Bühne, ſondern vielleicht auch zum Geſange in der Kirche. Die Nothwendigkeit, eines Schauſpielers Stimme auf alle mögliche Art zu verſtärken, veranlaßte auch zuerſt die Idee metallner Masken, deren ſich die Schauſpieler nach Art der Sprachröhre bedienten, und die Erfindung der Echeia, oder harmoniſchen Vaſen; zwey Hülfsmittel, die dem alten Schauſpiele ſo eigenthümlich waren, daß es nöthig ſcheint, einige Nachricht von ihnen zu ertheilen.

Die Maske **) hieß bey den Lateinern *perſona*, von *perſonare*, durchtönen; und die Abbildungen derjenigen Masken, die in jedem Stücke gebraucht wurden, waren demſelben gewöhnlich vorangeſetzt, wie man aus der vatikaniſchen Handſchrift des Terenz ſieht. Daher *dramatis perſonae*, die Masken des Schauſpiels; welche Worte man, nach Abſchaffung der Masken von den Perſonen des Schauſpiels verſtanden hat.

Quintilian giebt in ſeinem zweyten Buche ein Verzeichniß von unwandelbaren Masken, die verſchiednen Charakteren eigen waren, an welche das Publikum ſeit vielen Jahrhunderten gewöhnt war: *b*) die weinende Niobe, die

*) Der Schauplatz, den Auguſt bauete, und dem Andenken ſeines Neffen Marcellus weihte, war einer von den kleinſten in Rom, und faßte doch 20,000 Menſchen. Der Schauplatz des Pompejus, war, nach dem Plinius (L. XXXVI. c. 15.) geräumig genug für 40,000, und das Theater des Skaurus, für 80,000 Perſonen.

**) Im Original hat der Verfaſſer einige antike Masken, in Kupfer geſtochen, aus dem Sicoroni, und den herkulaniſchen Alterthümern, beygefügt. Anm. d. Ueb.

b) Julius Pollux, L. IV. c. 19. Περι προσωπων τραγικων, κωμικων; das ausführlicher, iſt noch umſtändlicher in ſeiner Nachricht von den tragiſchen Masken, die im Trauerſpiel, Luſtſpiel und Satyrſpiel gebraucht wurden.

raſende Medea, der ſtaunende Ajax, und der raſende Herkules. In dem Luſtſpiele waren der Sklav, der Schmarozer, der Bauer, der Kriegsmann, die alte Frau, die Buhlſchweſter, der mürriſche Alte, der lüderliche Jüngling, der Verſchwender, das ſittſame junge Frauenzimmer, die Matrone und der Hausvater, allemal durch eigenthümliche Masken charakteriſirt. Dieſe Gewohnheit wird gewiſſermaßen noch itzt in der italiäniſchen Komödie beybehalten, und in unſern Pantomimen, die daraus ihren Urſprung haben. *c*)

„Die Zuſchauer, ſagt du Bos, wenn er von der alten Schaubühne redet, verloren durch die Masken ſehr wenig von Seiten des Mienen- und Augenſpiels, weil drey Viertheile derſelben die Wirkungen der Leidenſchaften auf den Geſichtern der Schauſpieler nicht würden haben wahrnehmen können, wenigſtens ſo deutlich nicht, daß ſie ihr Vergnügen vermehrt hätten. Denn es hätte eine ſchreckliche Grimaſſe und Verzerrung des Geſichts dazu gehört, um in einer ſo großen Entfernung von der Bühne ſichtbar zu werden.“ *d*)

Von den ſogenannten Echeien, oder Vaſen, deren man ſich in den Schauplätzen zur Verſtärkung des Schalls bediente, ſagt uns Vitruv, B. V. Kap. 5. daß ſie in Vertiefungen oder Niſchen, *) zwiſchen den Reihen der von den Zuſchauern beſetzten Bänke ſtanden, zu welchen die Stimme des Schauſpielers freyen Zugang hatte; daß ſie aus Erz oder aus Thon gemacht waren, und der Größe nach zu der Größe des Gebäudes ein Verhältniß hatten; und endlich, daß man ſie in kleinen Schauplätzen in harmoniſchen Verhältniſſen von

c) Die Alten hatten drey verſchiedne Arten von Masken, tragiſche, komiſche und ſatiriſche. Lucian (*de Saltat.*) redet noch von einer vierten Art, welche die Tänzer hatten, und an denen der Mund geſchloſſen war, da hingegen die andern beſtändig ein weit offnen und ungeheuer großen Mund hatten.

d) Daß die Maske eine ägyptiſche Erfindung geweſen iſt, ſcheint durch eine Antike in der brandenburgiſchen Sammlung erwieſen zu werden, die man im Beger abgebildet findet. Sie ſtellt die Iſis vor, iſt gigantiſch, und mit Hieroglyphen bedeckt, wovon einige ausgebreitete Flügel, gleich denen auf der Iſiſchen Tafel, haben.

*) Doni hat in ſeiner weitläuftigen und lehrreichen Abhandlung *Della Muſica Scenica* (in ſ. den Gori und Paſſeri herausg. hinterl. Werken, T. II. p. 135 ſeq.) drey beſondre Kapitel (XLVII — XLIX.) über dieſe Schallgefäße, und iſt der Meynung, daß die *cellae*, worinn ſie ſtanden, keine Niſchen, ſondern viereckigte Kammern, wirkliche Zellen geweſen ſind, dergleichen man noch in den Mauern einiger alten Amphitheater antrifft. Anm. des Ueberſ.

Quarten, Quinten und Oktaven und ihren repliciirenden Tönen zu ſtimmen pflegte, und in großen Theatern eine Vaſe hatte, die mit jedem Ton in dem Diabaſon, oder dem großen muſikaliſchen Syſtem, in allen Klanggeſchlechtern, zuſammenſtimmte.

Die Römer hatten, eben dieſem Schriftſteller zufolge, dieſe Erfindung eben ſo, wie ihr Trauerſpiel ſelbſt, den Griechen zu danken. Denn die Echeia wurden zuerſt vom Mummius aus Korinth nach Italien gebracht. Vielleicht thaten ſie eine ähnliche Wirkung, wie die ſogenannte Flüſtergallerie (*Whispering Gallery*) in der Paulskirche zu London, welche durch ihre kreisförmige Bauart den Schall auf eben die Art verſtärkt, wie der Bauch eines Inſtruments, eines Orhofts, oder eines Ziehbrunnens.

Sir Franz Bacon hat ſchon längſt bemerkt, daß der Schall ſich in freyer Luft ausbreitet und verliert; wenn man ihn aber in eine Röhre oder in enge Gränzen einſchließt und begränzt, ſo wird er ſtärker; und er ſetzt hinzu, daß dergleichen Einſperrungen und Gehege den Schall nicht bloß vermehren und verſtärken, ſondern ihn auch erhalten. *) Reſonanz iſt nichts anders als ein Aggregat von Widerſchallen, oder von geſchwinden Wiederholungen und Erneuerungen des nämlichen Schalls, die ſich gar bald in einen Punkt ſammeln, und dadurch dichter und ſtärker werden. Und hiedurch wird die Stärke des angegebenen Tons gleich bey der Ausſprache ungemein vermehrt, und noch eine Zeitlang erhalten, nachdem die erſte Urſache aufgehört hat. Daher das Tönen muſikaliſcher Inſtrumente und vortheilhafte Stellen für den Schall; was aber das Flüſtern anlangt, welches im Augenblick von dem, der es macht, nach der gegen über befindlichen Seite der Gallerie hinüber kömmt, ſo läuft es die glatte Oberfläche der Wand hinunter, und gelangt an den Ort ſeiner Beſtimmung faſt eben ſo ſtark, als es urſprünglich war.

Es iſt jedoch itzt nicht leicht, die Form und die Wirkungen der theatraliſchen Vaſen zu beſchreiben, oder ſie ſich nur deutlich vorzuſtellen. e) Zu unſrer gegenwärtigen Abſicht aber iſt es hinreichend, daß ihr Daſeyn und ihr Gebrauch

*) Nat. Hiſt. Cent. 2. 3.

e) Und doch hat Kircher, deſſen Feder ſich nie durch Zweifel oder Schwierigkeiten aufhalten ließ, ſie nicht nur beſchrieben, ſondern ihnen auch eine eingebildete, Glocken ähnliche, Geſtalt gegeben. *Muſurgia*, T. II. p. 285.

von einem ſo wiſſenſchaftlichen Schriftſteller, wie Vitruv, beſtätigt wird. Unſre kleinern Schauplätze bedürfen zum Glück ſolch einer Hülfe nicht; aber ſo viel iſt gewiß: wenn dieſe Gefäße nach muſikaliſchen Tönen und Intervallen geſtimmt waren, ſo könnten ſie bey gewöhnlicher Rede, oder bey unſrer neuern Art von Deklamation, nichts als Geräuſch und Verwirrung hervorbringen. Denn, wenn einer gegen den Reſonanzboden eines Klaviers, deſſen Deckel offen iſt, huſtet, laut ſpricht, oder ſtark darauf, oder an irgend einen daneben befindlichen harten Körper, ſchlägt; ſo wird von dieſem Stoß oder Schlag eine jede Saite des Inſtruments in dem nämlichen Augenblick tönen. Wenn aber ein beſtimmter und muſikaliſcher Ton durch die Stimme, oder auf einer Geige oder Flöte angegeben wird, ſo wird man auf dem Klavier keinen andern, als den damit zuſammenklingenden Ton hören. Und wenn gleich das Tuch über den Tangenten alle die Saiten ſehr nahe berührt, wodurch es unmöglich wird, einen reinen Ton aus irgend einer beſondern Saite, durch die gewöhnliche Hülfe der Federſpulen oder Hämmer hervorzubringen; ſo wird doch immer, wenn einer in der Nähe der Saiten ſingt, jede Note von dem Inſtrument genau wiedertönen.

Hatten alſo die Echeia den Nutzen, den ihnen Vitruv beylegt, ſo muß das daher gekommen ſeyn, daß die Stimme ſich in feſten und muſikaliſchen Tönen ihnen näherte, welche mit den Tönen der Vaſen im Einklang modulirt waren. *f*)

Alles war nach einem großen Maaßſtabe bey den alten Theatern abgemeſſen. Figur, Geſichtszüge und Stimme, alles war gigantiſch. Die Stimme beſchäftigte ganz vorzüglich die Sorgfalt eines Schauſpielers. Man verſäumte nichts, ſagt P. Brumoy, um ſie volltönender zu machen. Selbſt in dem Feuer des Spiels wurde ſie durch die Töne der Inſtrumente regiert, welche die Intervallen angaben, worinn ſie ihren Gang nehmen und die Leidenſchaften ausdrücken ſollte.

Was für eine Art von Muſik man bey den Epiſoden und Chören brauchte, iſt eine andre Frage. Einigen Begriff kann man ſich vielleicht davon ma-

f) Der beſte Kommentar über dieſe dunkle Materie beym Vitruv iſt der von Perrault, der einen Kupferſtich von dem Theil eines alten Theaters in der Abſicht geliefert hat, um die Stellung der theatraliſchen Vaſen begreiflich zu machen. Les dix Livres d'Architecture de Vitruve, Paris 1684. fol.

chen, ohne zur bloßen Muthmaßung ſeine Zuflucht zu nehmen. Denn Plutarch ſagt, *g*) die dithyrambiſchen und tragiſchen Dichter hätten zu ihren Stücken diejenige Art von muſikaliſcher Ausführung gewählt, von welcher Archilochus ſoll Erfinder geweſen ſeyn. *h*) Eben dieſer Schriftſteller ſagt uns auch, Archilochus habe die Muſik zu ſeinen jambiſchen Verſen auf zwiefache Art vorgetragen, indem er einige davon zu einer Theilweiſe mitſpielenden Begleitung recitirte, und andre abſang, indeß die Inſtrumente ganz ſklaviſch die nämlichen Noten ſpielten, die er ſang; und dieß war die Methode, deren ſich die tragiſchen Dichter in der Folge bedienten. *i*)

Wir lernen aus eben dieſem Werke Plutarch's, daß ſelbſt die deklamirten Jamben von der Zither und andern Inſtrumenten begleitet wurden. Da aber der Gebrauch der Zither bey dieſen Gelegenheiten nicht beſtändig war, ſo ſcheint es, als ob der Muſiker dem Schauſpieler den Hauptton der Deklamation nur bloß angegeben habe, ſo, wie man bey unſerm Recitativ dem Sänger den Akkord angiebt. Beym Chor hingegen, und bey andrer Poeſie, die geſungen wurde, begleitete das Inſtrument beſtändig die Stimme, Note für Note.

Hieraus ſieht man, daß die alten Schauſpieldichter eine verſchiedne Art des Melos für die Deklamation der Schauſpieler, und für die Geſänge des Chors hatten. *k*) Die eine läßt ſich vielleicht mit dem neuern Recitativ, und die andre mit dem Chorgeſange der römiſchen Kirche vergleichen. *l*)

Daß dieſe Muſik einfach, und dazu beſtimmt geweſen ſey, die Rede vernehmlicher zu machen und den Affekt zu verſtärken, darauf führt uns ſowohl vernünftiges Nachdenken, als das Zeugniß alter Schriftſteller.

g) In ſeinem Geſpräche über die Muſik.

h) Archilochus lebte ungefähr 660 Jahre vor Chriſti Geburt.

i) Die jambiſchen oder ſatiriſchen Verſe ſollen den Urſprung der Komödie, ſo wie die dithyrambiſchen die Entſtehung der Tragödie, veranlaßt haben; und es iſt doch merkwürdig, daß Religionsgeheimniße und Feyerlichkeiten den Inhalt der erſten dramatiſchen Vorſtellungen, bey den Alten ſowohl als bey den Neuern, an die Hand gegeben haben.

k) Ariſtoteles redet in ſeiner Poetik (Kap. XXVII.) von zweyerley Rhapſodien, wovon einige die epiſchen Gedichte verſagten, und andre ſie ſangen.

l) P. Menestrier muthmaßt, daß die Gewohnheit, in den Kirchen zu ſingen und abzuſingen von der alten Art, öffentlich zu deklamiren und zu ſingen, ihren Urſprung habe. *Traité de Représentations en Muſique.*

Plutarch ſagt, m) das chromatiſche Klanggeſchlecht ſey im Trauerſpiele niemals gebraucht worden. Wenn nun die alten Schauſpiele in einer Art von Recitativ deklamirt wurden, ſo wird dieſe Deklamation dadurch dem Recitativ der neuern muſikaliſchen Schauſpiele noch näher gebracht, worinn niemals Chromatik vorkömmt.

Plutarch erinnert gleichfalls, daß man den Rhythmus, oder ein ſtrenges Zeitmaaß, im Trauerſpiel nicht beobachtete; ein neuer Umſtand, der mit dem heutigen Recitativ Aehnlichkeit hat, worinn man weiter kein Tempo beobachtet, als was der Accent und der Gang der Verſe an die Hand geben. Und dieſe Bemerkung Plutarch's ſcheint mit dem übereinzuſtimmen, was Ariſtoteles im erſten Kapitel ſeiner Poetik ſagt: „Daß Dithyramben, Nomen, Trau„erſpiele und Luſtſpiele, alle Rhythmus, Verſe und Harmonie haben; nur mit „dem Unterſchiede, daß ſie in einigen alle drey auf einmal, in andern eins oder „das andre allein, vorkommen.“

Unter Rhythmus wird hier ein regelmäßiges Zeitmaaß, und unter Harmonie, Muſik oder Geſang verſtanden. In Dithyramben und Nomen wurden die Verſe allemal von Melodie, Rhythmus und Tanz begleitet; n) und im Trauerſpiel und Luſtſpiel wurden die Verſe während der Akte bloß recitirt; in den Chören aber wurden ſie mit Singen und Tanzen begleitet.

m) Am angeführten Orte.

n) Dithyramben und Nomen waren beydes Hymnen, die man zur Ehre der Götter ſang. Die Nomen gehörten für den Apoll, und die Dithyramben für den Bacchus. Da nun νόμος buchſtäblich ein Geſetz, eine Regel, bedeutet; ſo ſcheint es faſt, als ob, nach Erfindung muſikaliſcher Zeichen, die Nomen die erſten Melodien oder Weiſen geweſen ſind, die man niederſchrieb, und dadurch bleibend und unabänderlich machte, da vorher hingegen die Muſik aus dem Stegreif, oder aus dem Gedächtniß, muß geſpielt ſeyn. Und da Terpander, der Erfinder einer Notenſchrift, auch die νόμοι oder Geſetze Lykurgs in Muſik geſetzt haben ſoll, ſo hat jene Vermuthung ſowohl buchſtäblichen als figürlichen Grund. Ariſtoteles, Probl. XVII. 28. fragt, warum ſo verſchiedne Sachen, als Geſetze und Lieder ſind, einerley Namen hätten? und beantwortet, ſelbſt dieſe Frage dadurch, daß vor der Bekanntſchaft der Buchſtaben, die Geſetze geſungen wurden, um ſie deſto leichter im Gedächtniß zu behalten. Auch iſt das Wort νόμος wohl nicht, wie Joſephus glaubt, neuern Urſprungs, weil es beym Homer nicht vorkäme. Man findet es freylich nicht in der Iliade und Odyſſee, aber doch in der Homeriſchen Hymne auf den Apoll, v. 20.

Da es unbillig wäre, den Alten mehr Gebräuche, die wider unſre Begriffe von Schicklichkeit ſtreiten, zur Laſt zu legen, als ſich aus gültigen Zeugniſſen beweiſen laſſen; ſo will ich ſie zum Theil jener übertriebnen Liebe zum Tanz zu überheben ſuchen, welche viele Schriftſteller ihnen Schuld gegeben haben, weil ſie glaubten, daß nicht nur der Chor, ſondern auch die vornehmſten Perſonen des Schauſpiels, die ganze Zeit über, da ſie auf der Bühne waren, beſtändig getanzt hätten. Freylich bedeutet Χορος, Chor, ſowohl eine Bande von Sängern, als eine Geſellſchaft von Tänzern. Es finden ſich indeß viele Stellen bey den Alten, wo Tanzen bey dem alten Schauſpiele der Griechen nur ſo viel zu heißen ſcheint, als mit Anſtand ſich bewegen und ſpielen; und die Hypokritik, welche die Griechen auch Orcheſis, und die Lateiner *Saltatio* nennen, bedeutet zwar zuweilen das Tanzen, noch öfterer aber, bloß Gebehrdung oder theatraliſche Aktion. In den ſpätern Schauſpielen war, nach dem Lucian, *) ein einzelner Tänzer, oder Mimus, im Stande, alle Vorfälle und Gedanken eines ganzen Trauerſpiels oder Heldengedichts durch ſtumme Zeichen auszudrücken, aber doch nach der Muſik, wornach die Schauſpieler ſie recitirten; wiewohl Ariſtoteles ausdrücklich ſagt, daß Tänzer weder Poeſie noch Muſik brauchen, weil ſie ſchon durch Hülfe des Rhythmus und des Taktes menſchliche Sitten, Handlungen und Leidenſchaften nachahmen können.

An die ſeltſame Gewohnheit, die Deklamation und die Gebehrdung, oder das Sprechen und die Aktion, zwiſchen zwey verſchiedne Perſonen zu vertheilen, dachten die Griechen nie. Livius gedenkt derſelben als einer Erfindung des Livius Andronikus, eines alten römiſchen Dichters, der zwey hundert und vierzig Jahre vor Chriſti Geburt lebte, und ſich dadurch die Mühe ſparen wollte, ſein Stück ſelbſt abzuſingen, wozu er, gleich andern Schauſpieldichtern ſeiner Zeit, gewöhnt war. Weil er aber von der Recitirung eines ganzen Schauſpiels, deſſen öftre Wiederholung man verlangt hatte, ermüdet war, ſo erhielt er die Erlaubniß, den Vortrag der Worte einem jungen Schauſpieler zu überlaſſen, und er ſelbſt übernahm bloß die Aktion, die er, wie Livius ſagt, mit deſto mehr Feuer und Wahrheit ausführen konnte, weil er der Mühe des Singens überhoben war. Herr Duclos bemüht ſich zu beweiſen, daß daher, weil das *canticum* des Andronikus aus Geſang und Tanz beſtand, die Worte:

*) *De Saltatione.*

canticum egiſſe aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis vſus impediebat, nur ſo viel ſagen wollen, daß der alte Dichter, der zuerſt ſein *canticum*; oder, wenn man will, ſeine Kantate, ſang, und hernach in den Zwiſchenſpielen wechſelsweiſe tanzte, ſo lange geſungen, bis er heiſer geworden, und nun das Singen einem andern Schauſpieler übertragen habe, um mit deſto mehr Stärke und Behendigkeit zu tanzen. Und daher, meynt er, ſey die Gewohnheit gekommen, aus Singen und Tanzen zwey verſchiedne Geſchäfte zu machen. *p*) Und dieſe Meynung iſt auch am Ende wohl die wahrſcheinlichſte und natürlichſte, da, wie vorhin ſchon bemerkt iſt, Aktion und Tanz ſehr oft bey den alten Schriftſtellern für Eins genennmen werden; und folglich Livius vielleicht keine andre Aktion meynte, als die, welche durch Tanz ausgedrückt wurde.

Die griechiſchen Schauſpiele beſtanden aus dem Moneleg, Dialeg und Chor. Da man aber den Chor niemals in die römiſche Komödie aufnahm, ſo hat man vermuthet, daß diejenigen *cantica*, oder Monologen, die voll Empfindung und Leidenſchaft waren, eine verſchiedne, ausgearbeitetere und feinere Melodie und Begleitung gehabt haben, als die *diverbia*, oder Dialogen; und daß man ſie ſo, wie den Chor des griechiſchen Trauerſpiels, als Zwiſchenſpiele zwiſchen den Akten gebraucht habe. Allein bis itzt ſind mir noch keine hinlängliche Beweiſe davon vorgekommen, daß dieſe *cantica*, oder Geſänge, einen Theil des Stücks, wie der griechiſche Chor, ausgemacht hätten. Denn, wenn gleich Flakkus als Verfaſſer von den *modis* oder Melodien genannt wird, nach welchen alle die ſechs Luſtſpiele des Terenz geſungen wurden; ſo wird doch nicht das mindeſte von einer verſchiednen Muſik für die *cantica*, oder auch nur für die Zwiſchenſpiele geſagt, wenn es ja dergleichen zwiſchen den Akten gab. Einige Monologen beym Terenz ſcheinen zu kurz und zu unbedeutend zu ſeyn, um zu einer von den *diverbiis* verſchiednen Muſik geſungen zu werden; und andre die länger und empfindungsreicher ſind, haben doch keine beſondre Verſifikation, gleich den Oden oder Chören des griechiſchen Trauerſpiels, wodurch ſie ſich als *cantica* auszeichneten; ſondern ſie ſind alle in eben den freyen jambiſchen Verſen, wie die *diverbia*, geſchrieben.

Donat, der drey hundert und funfzig Jahre nach Chriſti Geburt lebte, ſagt uns freylich, die Dialogen wären bloß geſprochen, die *cantica* aber, nicht

p) *Dictionaire Encyclopedique*, Art. *Declamation des Anciens.*

von dem Dichter, ſondern von einem geſchickten Tonkünſtler, in Muſik geſetzt worden. q) Ich ſollte daher faſt glauben, daß dieſe *cantica* der lateiniſchen Komödie wirkliche Intermezzen oder Zwiſchenſpiele geweſen wären, ganz von dem Stücke ſelbſt abgeſondert, und vielleicht nicht bloß die Arbeiten eines andern Komponiſten, ſondern auch eines andern Dichters. r)

Da die Melodie der alten Deklamation damals bloß eine Art von Recitativ war, ſo konnte ſie nichts weiter als einen poetiſchen Rhythmus haben, der lange nicht ſo genau war, als ein eigentlich muſikaliſcher Rhythmus; genau freylich, in Anſehung der langen und kurzen Sylben; da ſie ſich aber mehr der gewöhnlichen Rede, als dem eigentlichen Geſange näherte, ſo muß ſie auch, in Anſehung des Zeitmaaßes, ungebundner und minder abgemeſſen geweſen ſeyn, als taktmäßige Melodie, dergleichen unſre heutigen Arien haben. Die Länge und Kürze der Sylben wird im neuern Recitativ ſtrenge beobachtet; die Worte werden ſtark accentuirt; und doch wird der muſikaliſche Takt nicht dabey in Acht genommen, oder dazu geſchlagen.

Voltaire, der ſo ſehr für das Schauſpiel der Alten, und ſo wenig für die neuere Muſik war, glaubte, daß wir nirgend eine ſo genaue Aehnlichkeit mit der griechiſchen Bühne finden könnten, als in der italiäniſchen Oper. „Das italiäniſche Recitativ, ſagt er, iſt völlig die Melopoeie der Alten; und iſt gleich dieß Recitativ in langen Stücken ermüdend, ſo iſt es doch in guten Stücken bewundernswürdig; und die Chöre in einigen derſelben, welche mit in den Inhalt des Schauſpiels verflochten ſind, gleichen dem Chor der Alten um deſto mehr, weil ſie in eine andre Art von Muſik, als das Recitativ, geſetzt ſind; ſo wie die Strophe, Epode, und Antiſtrophe von den Griechen ganz anders, als die Melopoeie des übrigen Schauſpiels, geſungen wurde.“

„Ich weis, fährt Voltaire fort, daß dieſe Trauerſpiele, welche durch die Reize der Muſik, und durch die Pracht der Verzierungen ſo ſehr bezaubern, einen Fehler haben, den die Griechen immer vermieden; einen Fehler, der die

q) Diverbia histriones pronunciabant; cantica vero temperabantur modis, non a poeta, sed a perito artis musicae factis. *Scholia in Terent.*

r) Daß die Flötenſpieler zwiſchen den Akten geſpielt haben, ſcheint aus einer Stelle beym Plautus zu erhellen, der eine von ſeinen Perſonen am Schluß des erſten Akts im Pſeudolus ſagen läßt: Ich muß hinein; *tibicen vos interea hic delectabunt.*

ſchönſten, und in anderm Betracht regelmäßigſten Trauerſpiele, die je geſchrieben ſind, in Mißgeburten verwandelt. Denn was kann ungereimter ſeyn, als eine jede Scene mit einer von jenen abgeriſſenen Arien zu ſchließen, welche die Handlung unterbrechen, und das Intereſſe des Schauſpiels vereiteln, um nur einer weibiſchen Kehle Gelegenheit zu geben, ſich mit Trillern und Läufen, auf Koſten der Poeſie und des Menſchenverſtandes, hervorzuthun?“ s)

Die letzte Periode dieſer angeführten Stelle beweißt, wie unmöglich es iſt, in theatraliſchen Streitigkeiten allen Partheyen ein Gnüge zu thun. Denn gerade eben die Arien, welche Liebhabern der Muſik ſo viel Vergnügen, und ihnen eine Oper allein erträglich machen, werden von den bloßen Liebhabern der Poeſie als die einzigen Mängel dieſer dramatiſchen Gattung angeſehen, wodurch ſie unter das griechiſche Schauſpiel hinabgeſetzt wird. Und doch bin ich, ungeachtet des ausgemachten Verdienſtes einzelner Recitativſcenen in einer Oper, ſehr geneigt zu glauben, wenn man die Arien wegließe, daß alsdann dieſe Schauſpielgattung zwar mehr griechiſch werden, ſchwerlich aber die Zahl ihrer Bewunderer dadurch vergrößert, oder die Unternehmer der Bühnen dadurch bereichert werden würden.

Auch vermuthen alle neuere Muſiker, welche die wahre Beſchaffenheit der alten dramatiſchen Muſik entdeckt zu haben glauben, ſie ſey eine Art von Recitativ geweſen, wie ich in meiner Geſchichte der Muſik an den Proben zeigen werde, die ich von der Muſik der erſten Opern und Oratorien zu liefern gedenke.

Der Abt Dubos behauptet dreiſt und ohne Bedenken, daß der Schauſpieler auf der Bühne der Alten von einem Generalbaß ſey begleitet worden, der nicht ſo wie der in der franzöſiſchen Oper, ſondern wie die Baßbegleitung des italiäniſchen Recitativs geweſen ſey; und entſcheidet, nach einer Stelle und Kupfertafel im Bartholinus', t) das Inſtrument, worauf dieſer Generalbaß geſpielt worden, ſey eine Flöte geweſen. u) Mit eben der Zuverſicht, und mit eben der Wahrheit, behauptet dieſer lebhafte Schriftſteller, x) die Semeia,

s) Diſſertation ſur la Tragedie ancienne et moderne.

t) De Tibiis Veterum.

u) Reflex. Crit. Tom. III. p. 111, 120, 126. edit. de Paris 1733.

x) *Ibid.* p. 82.

oder muſikaliſchen Zeichen der Griechen wären nichts anders, als die Anfangsbuchſtaben von den Namen der ſechszehn Töne in dem großen Syſtem oder Diagramm. Meynungen, die man nur bloß anführen darf, um ſie zu widerlegen.

Herr Duclos leugnet in dem oben gedachten Artikel der Encyklopädie, wider die gewöhnliche Meynung, daß das Melos des griechiſchen Trauerſpiels Geſang, oder auch nur Recitativ, nach beſtimmten und muſikaliſchen Tönen, geweſen ſey. Wenn es das aber nicht war, warum ſagt denn Ariſtoteles, die Muſik ſey ein weſentliches Stück des Trauerſpiels? oder wie konnten die Leyern und Flöten, von welchen die Deklamation begleitet wurde, und deren Töne beſtimmt und muſikaliſch waren, dem Schauſpieler nützlich, oder eine Verſchönerung des Schauſpiels ſelbſt ſeyn? Es giebt verſchiedne Stellen beym Cicero, den Roſcius betreffend, die völlig unverſtändlich ſeyn würden, wenn die alten römiſchen ſowohl, als griechiſchen Schauſpieler nicht in muſikaliſchen Noten deklamirt hätten. Er ſagt uns, Roſcius habe immer zu ſagen pflegen, wenn das Alter ſeine Kräfte ſchwächen würde, ſo wollte er nicht die Bühne verlaſſen, ſondern ſein Spiel nach dem Verhältniß ſeiner Kräfte, und die Muſik nach der Schwäche ſeiner Stimme einrichten. Und ſo kam es auch wirklich. Denn Cicero ſagt gleichfalls von ihm, er habe in ſeinem Alter in einem tiefern Umfang der Stimme geſungen, und die *tibicines* langſamer ſpielen laſſen. y)

Herr Duclos, der ſo viele von den dreiſten und gewagten Behauptungen des Abts Dubos tadelt, fällt dennoch in einen von ſeinen ärgſten Irrthümern, indem er ſagt, die Deklamation der Alten, von der er leugnet, daß ſie muſikaliſch geweſen, ſey von einer auf der Flöte geſpielten Baßſtimme begleitet worden. Allein, außer der wirklichen Ungereimtheit, daß ein Baß auf einem Diskantinſtrument geſpielt ſeyn ſollte, ſcheint ſichs auch völlig erweiſen zu laſſen, daß die Alten gar keine Art von Baßbegleitung gekannt haben. z)

y) Solet idem Roſcium dicere, ſe, quo plus ſibi accederet aetatis, eo tardiores tibicinis modos, et cantus remitliores eſſe facturum. — In ſenectute numeros in cantu ceciderat; ipſaque tardiores fecerat tibias. *de Leg.*

z) In den angehängten Zuſätzen nimmt Dr. Burney das gewiſſermaßen zurück, was er hier von der Ungereimtheit der Flötenbegleitung ſagt. Ariſtides Quintilianus, der eine Art von Skala für die Leyer angiebt, liefert auch eine für die Blasinſtrumente. Die σαλπιγξ, oder Trompete, am gröbern, oder wie er es nennt, am männ-

Wir haben indeß Plutarchs Zeugniß darüber, daß die Recitirung des Trauerſpiels bey den Griechen von der Zither, und andern Saiteninſtrumenten, begleitet worden iſt, auf eben die Art, wie Archilochus ſeine Jamben begleitet hatte, a)

Die römiſche Komödie wurde, zur Zeit des Terenz, *tibiis paribus et imparibus*, mit gleichen und ungleichen Flöten gelegentlich begleitet. So lieſt man in allen, auch den älteſten Handſchriften dieſes komiſchen Dichters. Wie dieſe Doppelflöten eigentlich beſchaffen geweſen, und wie ſie von Einer Perſon zugleich geſpielt ſind, hat ſowohl den gelehrten, als den praktiſchen Tonkünſtlern viel Kopfbrechens gemacht. Ich für mein Theil war ſchon lange der Meynung geweſen, daß die gleichen Flöten mit einander im Uniſono, und die ungleichen, Oktaven von einander ſeyn mochten, die mit Einem Mundſtück geblaſen wurde. So dachte ich hievon vor meiner Reiſe nach Italien; und die vielen Abbildungen, die ich von dieſen Flöten auf alter Bildhauerarbeit ſah, brachten mich auf keine andre wahrſcheinlichere Muthmaſſung. Es werden aber in meiner Geſchichte der Muſik häufige Gelegenheiten vorkommen, von dieſen Inſtrumenten ein mehreres zu ſagen. *)

lichen Ende dieſer Skala, und die phrygiſche Flöte (αυλος) am weiblichen Ende derſelben. Von der mittlern Gattung erwähnt er die pythiſche Flöte als männlich, wegen ihrer Tiefe, διὰ το βαρος. Nach dem Diomed aber war dieſe pythiſche Flöte gerade das Inſtrument, das man bey den *canticis*, oder der Deklamation, brauchte. Das Melos des Trauerſpiels heißt Hypatoides, (*Ariſt. Quint.* p. 20.) das iſt, von der äußerſten Tiefe. Und daher ſagt auch Ariſtoteles, in ſeinen Problemen, ausdrücklich, die eigenthümlichen Tonarten der Deklamation wären die hypoderiſche und hypephrygiſche; d. i. die beyden tiefſten des Syſtems. Die Flöte, welche dieſe begleitete, konnte nicht wohl ein Diskantinſtrument ſeyn, ohne in Oktaven, oder Doppeloktaven, mit der Stimme zu ſpielen. Wenn man indeß eine Baßbegleitung zu dieſen tiefen Tonarten annehmen will, das von der Singſtimme verſchieden geweſen wäre, ſo müßte es auf einer Flöte von ungeheurer Größe geſpielt ſeyn.

a) Von der Begleitung der Worte des Trauerſpiels mit der Zither findet ſich eine ſtarke Beſtätigung im 49ſten Problem des Ariſtoteles, wo er die hypoderiſche, zur Deklamation gebrauchte, Tonart, προσφορωτατην των αρμονιων nennt, d. i. unter allen Tonarten die ſchicklichſte für die Zither. Und Athenäus (l. l. c. 17. p. 20.) redet vom Sophokles, der, in ſeinem Trauerſpiele Thamyris, ſelbſt die Zither ſpielte.

*) Dem erſten Bande ſeiner muſikaliſchen Geſchichte hat Dr. Burnry einige Betrachtungen über die muſikaliſchen Inſtrumente der Alten angehängt, worinn er etwas

Itzt hab' ich nur noch von dem Chor zu reden, der bey den Trauerſpielen der Alten ſo berühmt war.

In den blühendſten Zeiten des athenienſiſchen Staats war der allgemeine Hang zu Schauſpielen und öffentlichen Luſtbarkeiten ſo groß, daß die Regierung, welche dieſe Vorſtellungen zu beſorgen hatte, vom Plutarch beſchuldigt wird, ſie unterſtütze dieſelben mit größerm Aufwande, als ihre Flotten und Kriegsheere.

Die Sänger der Oden oder vollen Chöre wurden, zur Zeit des Aeſchylus, bis auf funfzig Perſonen vermehrt. Hernach wurde freylich durch eine Verordnung ihre Zahl auf funfzehn hinabgeſetzt. Ihr Haupt oder Anführer, der Choryphäus hieß, redete ſehr oft, während des Schauſpiels, als eine einzelne Perſon, und zuweilen im Namen des ganzen Chors, entweder im Dialog mit den ſpielenden Perſonen, oder um die Zuſchauer mit dem, was vorgieng, bekannt zu machen, auch, um die Tugend im Unglück zu bedauren, oder die unordentlichen Leidenſchaften der laſterhaften zu beklagen. P. Brumoy nennt ihn *l'honnête-homme de la piece.*

Der großen Chöre, oder Zwiſchenſpiele, waren gemeiniglich viere; und zu Anfange der Tragödie waren ſie bloß das, was bey uns die Muſik zwiſchen den Akten iſt. Aeſchylus verwebte ſie zuerſt mit in das Schauſpiel; und, wie Dacier bemerkt, war eine gewiſſe Verſchiedenheit in dem Versbau und der Melodie eines jeden Chors, wodurch er ſich von den übrigen dergeſtalt unterſchied, daß einer, er mochte in den Schauplatz kommen wenn er wollte, leicht an der Muſik des Chors merken konnte, wie weit man mit der Vorſtellung gekommen war.

Anfänglich waren die Akte eines Schauſpiels bloße Epiſoden, oder Zwiſchenſpiele, zwiſchen den Dithyramben oder Chören; in der Folge hingegen wars umgekehrt, und die Chöre wurden nun eine Art von Zwiſchenmuſik oder Zwiſchenſpielen zu den Epiſoden, oder *cauticis* und *diuerbiis*, die man in Scenen und Akte vertheilte. Dr. Franklin leugnet dieſe Eintheilung in Akte; und darinn ſcheint er Recht zu haben, wenn er ſagt, die Anzahl derſelben ſey nicht immer fünffach geweſen; daß aber die großen Chöre in einer höhern und erhabnern Poeſie, und in einem von den Monologen und Dialogen verſchiednen Sylben-

umſtändlicher von dieſen Doppelflöten redet, und die eben geäuſſerte Meynung davon, die auch wohl die wahrſcheinlichſte iſt, beſtätigt. Anm. des Ueberſ.

maaß geſchrieben geweſen ſind, iſt aus allen auf uns gekommenen alten Trauerſpielen ſo augenſcheinlich, daß man geſagt hat, wenn die Schauſpieler während der Akte die Sprache der Helden und Könige redeten, ſo ſprächen ſie in den Chören die Sprache der Götter; und eben ſo ausgemacht iſt es auch, daß ſie gemeiniglich während der Abweſenheit der ſpielenden Perſonen des Stücks abgeſungen wurden. Freylich war die Bühne nie leer; nie waren die Schauſpieler müßig; und wenn alſo die Chöre dem Stücke ſelbſt einverleibt waren, wie in einigen Trauerſpielen des Sophokles; ſo kann man ſagen, daß es eigentlich nur aus einem einzigen Akt beſtehe.

Akt hieß bey den Griechen δραμα, Drama; und hiedurch wird die Meynung wahrſcheinlich, daß beym erſten Urſprunge theatraliſcher Vorſtellungen jeder Chor und jede Epiſode ein beſondres und vollſtändiges Stück ausmachte. Die Römer verſtanden indeß unter dem Worte *actus* einen Theil eines Schauſpiels, der von einem andern Theile deſſelben abgeſondert war; und die Zwiſchenzeit zwiſchen dieſen Abtheilungen wurde entweder durch einen Chor, oder durch Tanz und Geſang ausgefüllt. Zu Horazens Zeiten ſcheint die Anzahl von fünf Akten für die römiſche Bühne feſtgeſetzt geweſen zu ſeyn; und in Terenzens Luſtſpielen, und Seneka's Trauerſpielen, iſt dieſe Zahl immer die nämliche.

Da die griechiſchen Trauerſpiele aus funfzehn oder ſechszehn hundert Verſen beſtanden, ſo wären ſie zu lang geweſen, wenn man ſie arienmäßig geſungen, und zu kurz, wenn man ſie bloß geſprochen hätte. Indeß hatten ſowohl die Schauſpieler als die Zuſchauer Erhohlung nöthig; und wenn aus dieſem Bedürfniß der Chor nicht zuerſt entſtand, ſo veranlaßte es wenigſtens doch die Gewohnheit, zwiſchen den Hauptabtheilungen des Stücks einen Chor zu haben.

Ein Schauſpiel beſteht aus mancherley Vorfällen und Umſtänden, aus welchen der Dichter diejenigen wählt, die ſich am beſten für die Bühne ſchicken, und bey der Vorſtellung am meiſten intereſſiren. Von den übrigen nimmt man an, daß ſie anderswo vorgehen; und, um für dieſe anderweitigen Umſtände Zeit zu gewinnen, wurde der Zwiſchenraum zwiſchen den Akten der alten Schauſpiele durch den Chor, oder andre Zwiſchenſpiele ausgefüllt.

In allen den auf uns gekommenen griechiſchen Trauerſpielen, wird die Handlung von Zeit zu Zeit durch die Zwiſchenkunſt der Chöre unterbrochen, welche den Zwiſchenraum von den Hauptvorfällen des Stücks ausfüllen. Wäh-

rend desselben sind die spielenden Personen entweder abwesend, oder bleiben schweigend und unthätig auf der Bühne; und dieß sind die wahren Abtheilungen des Schauspiels in Akte. Daß sich diese aber allemal auf vier, fünf, oder irgend eine festgesetzte Zahl, belaufen, läßt sich nicht aus den alten Handschriften der griechischen Schauspieldichter beweisen; sie mögen übrigens in neuern Abdrücken und von neuern Kunstrichtern eingetheilt seyn, wie sie wollen.

Wollte man die Anzahl dieser Abtheilungen nach der Zahl der Gesänge oder großen Chöre bestimmen, so beliefen sie sich meistentheils auf sechs oder sieben.

Jeder von diesen Hauptgesängen oder Chören bestand aus drey Absätzen oder Stanzen, der Strophe, Antistrophe, und Epode.

Demetrius Triklinius sagt in seinem Buche über die Verse des Sophokles, die Strophe sey von dem Chor gesungen, wenn er sich nach der rechten Seite, die Antistrophe, wenn er sich nach der linken bewegte, und die Epode, wenn er diese beyden Schwenkungen gemacht hatte, und stille stand. Er behauptet, die Griechen hätten durch diese Schwenkungen, die sie von den Aegyptern erborgt hatten, den Lauf der Himmelskörper nachahmen wollen. Durch die Strophe, und Drehung nach der Rechten, hätten sie die Bewegung der Fixsterne angedeutet; durch die Antistrophe, und Wendung zur linken, den Lauf der Planeten; und durch die Epode, wobey sie sich gar nicht bewegten, den festen Stand der Erde. Pindar hat in seinen Oden eben diese Abwechselungen angebracht, vermuthlich, weil man bey ihrer Absingung eben diese Schwenkungen machte. Theseus erfand, nach seiner Rückkehr aus Kreta, einen Tanz, der aus verschiednen Drehungen bestand, zum Andenken des Labyrinths; und dieser wurde nachher in den tragischen Chor aufgenommen. Von der eigentlichen Art aber, wie sich der Chor von der Rechten zur linken bewegt hat, kann man sich schwerlich einen rechten Begrif machen. Dacier sagt: „Ich glaube, der Chor war in zwey Haufen getheilt, wie bey den Hebräern; der Haufe zur Rechten kam, wenn er sich nach der linken wandte, bis auf die Hälfte von der Breite der Bühne; und dieß war die Strophe; der andre Haufe that das nämliche; und dieß hieß die Antistrophe.“ b)

Der Stand eines Schauspielers wurde lange bey den Griechen in Ehren gehalten. Ihre Dichter, die zugleich auch Redner, Staatsmänner und Feld-

b) Theatre des Grecs, du *P. Brumoy*, T. I.

herren waren, ſpielten die Hauptrollen in ihren eignen Stücken; und Sophokles, der zuerſt in ſeinen Trauerſpielen nicht auf der Bühne erſchien, wurde durch den Mangel an Stimme genöthigt, ſichs zu verbitten.

Nach dem Berichte des Livius (B. VII. Kap. 2.) ſpielte Andronikus, der zuerſt regelmäßige Schauſpiele unter den Lateinern ſchrieb, in ſeinen Stücken ſelbſt, wie damals ein jeder Schauſpieldichter that. Und, nach dem Zeugniße des ganzen Alterthums, waren die erſten Dichter zugleich Muſiker, und die Muſik war von der Poeſie unzertrennlich. Allein, die griechiſchen Schauſpieldichter ſetzten nicht nur ihre eignen Stücke in Muſik, ſondern machten auch die Vorſchrift zu allen Schritten und Stellungen der Tänzer in dem Chor, und zu den Gebehrden der Schauſpieler. Fontenelle glaubte, muſikaliſche Schauſpiele könnten Leuten von Gelehrſamkeit und Geſchmack nicht eher gefallen, bis Dichter und Tonkünſtler wieder in Eine Perſon vereinigt würden; und als der *Devin du Village*, den Rouſſeau verfertigt und in Muſik geſetzt hatte, ſo allgemeinen Beyfall fand, und die erſte Vorſtellung davon zu Paris ſo oft wiederholt wurde, ſo ſchrieb er den großen Beyfall dieſes Stücks dieſer Vereinigung zu.

„Bey den alten Griechen, ſagt Dacier, c) gab es viele Tonkünſtler, die keine Dichter waren; aber nicht einen einzigen Dichter, der kein Tonkünſtler war, und nicht zu ſeinen eignen Stücken die Muſik verfertigte. Muſici, qui erant quondam iidem poetae, ſagt Cicero; denn in Griechenland war die Muſik eine Grundlage aller Wiſſenſchaften; die Erziehung der Kinder wurde damit angefangen, weil man glaubte, es ließe ſich nichts großes von einem erwarten, der in der Muſik unerfahren wäre. Dadurch erhielt vermuthlich die griechiſche Poeſie einen ſo großen Vorzug vor der lateiniſchen ſowohl, als vor der Poeſie neuerer Sprachen. Denn in Rom waren Poeſie und Muſik zwey verſchiedne Künſte, und die Dichter daſelbſt waren genöthigt, ihre Stücke den Muſikern zur Kompoſition zu geben, wie das gegenwärtig überall der Fall iſt.“

So dachte dieſer einſichtsvolle Kunſtrichter; eben dieſer Meynung war auch der verſtorbene Dr. Brown; und eben ſo denken auch die meiſten Gelehrten, denen die gute Muſik und die guten Muſiker unſrer Zeiten wenig bekannt ſind, und die ſich daher einen romanhaften Begrif von der alten Muſik aus den

c) Remarques ſur la Poetique *d'Ariſtote*, p. 105.

übertriebenen Nachrichten von ihren Wirkungen machen, die ſie bey den alten Schriftſtellern geleſen haben.

Der Abt Metaſtaſio, mehr Mann von der Welt, und in dieſem Stücke mehr Kenner, geſteht, das Studium der neuern Muſik fodre zu viel Zeit für einen Gelehrten, als daß er jemals im Stande ſeyn ſollte, ſich die zum Komponiſten erforderlichen Geſchicklichkeiten zu erwerben.

Die Griechen hatten freylich, in den Jahren ihrer Erziehung, weiter keine Sprache zu lernen, als ihre eigne; und ſo blieb ihnen mehr Zeit zu andern Wiſſenſchaften übrig. Allein, bey aller Simplicität ihrer Muſik, iſt doch dieſer Umſtand, daß die Dichter ſelbſt ihre eignen Stücke ſetzen, und ſie ſo gut und mit ſo vielem Beyfall ſingen konnten, ein ſichrer Beweis für mich, daß ihre Muſik nicht nur weniger Schwierigkeiten, ſondern auch weniger Schönheiten hatte, als die neuere.

Es iſt hier nicht der Ort, dieſen Punkt näher zu erörtern; indeß ſcheint es mir durchaus unmöglich, zugleich ein großer Dichter und ein großer Tonkünſtler zu ſeyn; warum ſollte ſich ſonſt nicht ſolch ein Zuſammenfluß von Talenten öfterer finden? Milton ſtudirte die Muſik; und das haben mehrere von unſern Dichtern gethan; aber ſie ſo gründlich, wie ein Muſiker von Profeſſion zu erlernen, iſt eine Mühſeligkeit, der ſie ſich nicht unterziehen können. Außerdem begreift ein poetiſches Genie ſo wenig ein muſikaliſches mit in ſich, daß einige von unſern größten Dichtern nicht nur Feinde der Harmonie geweſen ſind, ſondern auch einen ſo unglücklichen Bau des Gehörs gehabt haben, daß ſie nicht im Stande waren, einen Ton von dem andern zu unterſcheiden.

„Der griechiſche Weiſe war, wie Gravina bemerkt, d) zugleich Phi„loſoph, Poet und Muſiker. Durch die Trennung dieſer Charaktere,“ ſagt er, „ſind ſie alle geſchwächt worden; die Sphäre der Philoſophie iſt dadurch „verengt, in der Poeſie iſt dadurch Mangel an Gedanken, und in der Muſik „Mangel an Stärke und Nachdruck entſtanden. Wahrheit iſt itzt unter den „Menſchen erloſchen; der Philoſoph redet nicht mehr durch das Medium der „Poeſie; und die Poeſie hört man nicht mehr durch das Vehikel der Melodie.“ Nun aber iſt, ſo viel ich einſehe, gerade das Gegentheil von dem allen wahr. Denn durch ihre Abſonderung erhält eins jede von dieſen Wiſſenſchaften einen hö-

d) Della Ragion Poetica.

hern Grad von Ausbildung, wodurch ſie mehr Stärke und Wirkſamkeit, wo nicht auch mehr Ruhm, erlangt. Die Muſik alter Philoſophen, und die Philoſophie neuerer Muſiker war ſich vermuthlich an Werth ſo ziemlich gleich.

Wir ſind itzt die vornehmſten Stücke der alten Schauſpiele durchgegangen, in ſo fern ſie die Muſik betreffen: die **Masken**, die **Echeia**, die **Melopoeie** in den *canticis*, *diuerbiis*, und in den **Chören**, welche in die **Strophe**, **Antiſtrophe** und **Epode** getheilt wurden; die **Begleitungen** derſelben mit der **Zither** und den **Flöten**, gleichen und ungleichen; die Vereinigung des **Dichters** und **Tonkünſtlers** in der Perſon der alten dramatiſchen Schriftſteller; und alle dieſe Stücke beweiſen, ſowohl einzeln als zuſammengenommen, daß die Deklamation der Griechen und Römer muſikaliſch war, und daß ſie ſich, gleich dem Recitativ in neuern Opern, nach einer gewiſſen Notenbezeichnung richtete. Itzt will ich nur noch ein paar Worte von der Zuträglichkeit und Möglichkeit hinzu ſetzen, die neuere Deklamation in den natürlichen Tönen der Rede, unbegleitet von muſikaliſchen Inſtrumenten, gleichfalls nach **Noten** einzurichten, durch welche die Hebung, Senkung und Beugung der Stimme genau angegeben, und der Grad ihrer Stärke ſowohl, als die Accentuirung der Worte und Sylben genau beſtimmt würde. Was die Zuträglichkeit einer ſolchen Erfindung betrifft, ſo ſcheint ſie in manchen Fällen höchſt wünſchenswerth zu ſeyn; allein, die Möglichkeit, ſie ins Werk zu richten, iſt gewiß ſehr problematiſch. Indeß ſagt **Dionys von Halikarnaß** *e*) in einer berühmten, ſchon oft erörterten, Stelle: „die Quinte ſey die gewöhnliche Gränze von der Melodie der Rede;“ das heißt, ſagt der Abt **Arnaud**, *f*) „die Töne, welche die Sprache ausmachen, wären gemeiniglich alle in dem Umfang einer Quinte begriffen, und die Beugungen der Stimme erſtreckten ſich auf alle die verſchiednen Grade dieſes Intervalls. Jedes Wort hatte ſeinen Accent; die Sylbe wurde durch den hohen Accent (**Akutus**) gehoben, und durch den tiefen (**Gravis**) geſenkt. Dieſe Regel war feſt und unveränderlich; der Grad des Hohen und Tiefen hingegen war frey und wandelbar; und eben dieſe Abwechſelung und Freyheit gab der Ausſprache nicht nur Anmuth und Mannichfaltigkeit, ſondern diente auch dazu, die Gränzen und Schattirungen der Elokution zu zeigen.“

e) *De Struct. Orat.* Sect. II. p. 76. *Edit. Upton.*

f) Memoires de Litterature, T. XXXII. p. 447.

Es ließen sich viele Stellen aus dem Cicero, Quintilian, Plutarch und Boethius zum Beweise anführen, daß nicht nur Tonkünstler und Schauspieler, sondern auch selbst Redner, eine Notation hatten, wodurch die Beugungen der Stimme bestimmt wurden, welche ihren verschiednen Verrichtungen, im Singen, Deklamiren und öffentlichem Vortrag aus Volk, eigen waren. g)

Doch, die Redner wurden freylich nicht immer von einem Instrument begleitet; indeß richtete sich ihre Stimme doch nach einem, welches Quintilian ein *tonarium*, Cicero eine *fistula*, und Plutarch συριγγιον, oder *syrinx*, nennt, welches alles einerley ist; und dieß Instrument diente ihnen zu einer Art von Stimmflöte. Sowohl Cicero h) als Plutarch i) erzählen die bekannte Geschichte von dem aufgebrachten Tribun Kajus Gracchus, der wider in seinen natürlichen Ton, aus welchem er in der Hitze seiner Leidenschaft gekommen war, durch Hülfe eines Knechts gebracht wurde, der mit einem solchen Instrumente hinter ihm stand. k) Es läßt sich indeß nicht leicht denken, was dieß Mittel für Nutzen würde gehabt haben, wenn sich die rhetorischen Töne nicht nach den musikalischen gerichtet hätten.

Herr Duclos l) leugnet die Möglichkeit einer Notenschrift für die Rede, weil die Intervallen zu klein wären, um sich mit Gewißheit bestimmen zu lassen; und darinn hat er vielleicht nicht Unrecht. Wenn er aber hinzusetzt, daß „selbst dann, wenn solch eine Erfindung möglich wäre, der Gebrauch davon mehr Scha-

g) Da es bey den Alten eben sowohl Wettkämpfe für die Stimme, als andre gymnastische Uebungen gab, so hießen die, welche die Lenkung der Stimme lehrten, φωνασκοι, *phonasci*; und ihrer Anweisung wurden alle die übergeben, die zu Rednern, Sängern und Schauspielern bestimmt waren. Roscius hatte eine Akademie zum Unterricht in der Deklamation, worinn er verschiedne Personen zum öffentlichen Rednervortrage, oder zur Schaubühne vorbereitete. Mit einem darunter hatte er einen Rechtshandel, worinn Cicero seine Sache vertheidigte.

h) *De Orat.* L. III.

i) In Vita *C. Gracchi.*

k) Cicero sagt, dieser *tibicen* habe mit seiner Stimmflöte versteckt hinter ihm gestanden, ohne von dem Volke gesehen zu werden; und schränkt seine Beschäftigung nicht bloß darauf ein, daß er die Hitze seines Herrn mäßigte: zuweilen mußte er dieselbe auch rege machen: qui inflaret celeriter eum sonum, quo illum aut *remissum excitaret*, aut *a contentione revocaret.*

l) *Encyclop.* Art. *Declamat. des Anc.*

den als Nutzen ſtiften würde, weil die Schauſpieler dadurch froſtig und unbelebt werden müßten; denn, ſagt er, durch eine ſklaviſche Nachahmung würden ſie den natürlichen Ausdruck verderben, den die Empfindungen einflößen, und dergleichen Noten würden weder die Feinheit, noch die Annehmlichkeit und die Leidenſchaft hervorbringen, welche das Verdienſt eines Schauſpielers, und das Vergnügen der Zuhörer ausmachen;" wenn er dieß alles hinzuſetzt, ſo muß ich ſagen, daß eine gut geſchriebene und gut geſetzte Scene im Recitativ aus dem Munde eines großen Sängers und guten Schauſpielers ſein ganzes Raiſonnement übern Haufen wirft. Denn, wenn ſolch ein Recitativ gleich auf muſikaliſche Noten eingeſchränkt iſt, ſo hat es doch oft große Gewalt über die Leidenſchaften derer Zuhörer, welche die Sprache verſtehen. Man geb' es einem Sänger ohne Stimme; ſo wird es doch immer noch ein ſchönes Recitativ bleiben. Ein ſchlechter Sänger kann es freylich verderben; es entgeht aber der Vernichtung, und bleibt da für einen künftigen Sänger von vorzüglichen Talenten, gleich einer Rede im Shakſpeare, die von einem ſchlechten Dorfkomödianten verhunzt wird. Aber vielleicht iſt es nicht zu wünſchen, daß die Töne der Rede, die durch dergleichen Noten aufbewahrt würden, bleibender ſeyn ſollten, als die muſikaliſchen. Jedem neuen Sänger von beſondern Fähigkeiten giebt man neue Muſik zu einem alten Text, um dieſe Fähigkeiten zu zeigen; eben ſo könnte man es mit dem Schauſpieler machen. Shakſpeare's Stücke könnten eben ſo gut, wie die Opern von Metaſtaſio, neu komponirt werden; und in dem Fall wär' es zu wünſchen geweſen, daß Garrick es übernommen hätte, ihr Komponiſt zu ſeyn.

Herr Duclos ſchiebt die Untauglichkeit ſolch eines Hülfsmittels auf die große Menge von Noten, die zur Andeutung ſo kleiner Beugungen der Stimme nöthig ſeyn würde; eine Schwierigkeit, die ſchon durch die eben angeführte Stelle beym Dionys zum Theil gehoben wird, wo es heißt, daß der Umfang der Stimme in der Deklamation, ſelbſt während einer Scene der Leidenſchaft, ſelten das Intervall einer Quinte überſchreitet. Ich kann daher nicht umhin, die Erfindung von Charakteren für die theatraliſche Ausſprache unter die muſikaliſchen Deſiderata zu ſetzen. Herr Garrick machte freylich wider den Gebrauch derſelben für ſich den Einwurf: „ſie würden ſeine Deklamation kalt und monotoniſch machen, und ihn der Kraft berauben, die Töne ſeiner Stimme nach

ſeinen jedesmaligen Empfindungen abzuändern.“ Darauf lieſſe ſich aber antworten, daß ein groſſer Sänger, ungeachtet des ihm von dem Komponiſten vorgelegten Umrißes, ſelten eine Arie zweymal auf die nämliche Art zu ſingen pflegt; wenn es gleich, in Anſehung der Begleitung und des abgemeßnen Takts, womit jede Veränderung oder Verzierung zuſammentreffen muß, ungleich ſchwerer iſt, muſikaliſche Töne in der Melodie abzuändern, als die Töne der Rede in der Deklamation, die nicht nur mit keinen andern Stimmen in Verbindung ſtehen, ſondern auch durch kein Zeitmaaß eingeſchränkt ſind.

Ich wünſche im geringſten nicht, unſer Trauerſpiel jemals ſingen, oder als Recitativ vortragen zu hören, ſo ſehr es auch vielleicht zu wünſchen wäre, die Töne der Stimme, deren ſich groſſe Schauſpieler bedienen, aufbehalten zu können, wär' es auch nur, um den jungen, unerfahrnen, und empfindungsleeren Bewerbern um theatraliſchen Ruhm dadurch aufzuhelfen.

Vom Molière, als er in ſeinen eignen Stücken ſpielte, und von dem Schauſpieler Beauburg verſichert der Abt Dubos im ganzen Ernſte, daß ſie ſich die Deklamation ihrer Scenen notirt haben.“) Er ſagt zugleich, er wundre ſich gar nicht, daß Schauſpieler von Profeſſion gemeiniglich wider einen ſolchen Zwang zu ſeyn pflegen; der Menſch wünſcht von Natur überall frey zu ſeyn; il ne veut pas être contraint dans ſes allures; man läßt ſich nicht gern in ſeinem natürlichen Gange durch Regeln einſchränken, ſagt Montaigne. Allein, wenn gleich Schauſpieler und Schauſpielerinnen vom erſten Range ſicher darauf rechnen können, die Zuſchauer zu bezaubern, ſie mögen machen was ſie wollen; ſo würde doch die Notation derer Töne, worinn eine beliebte und effektvolle Rede von einem Garrick oder einem Cibber geſprochen wurde, nicht nur für nämder groſſe Schauſpieler eine herrliche Lehre, ſondern auch ein Mittel werden, ſie auf die Nachwelt zu bringen, die ihre Namen und ihr Lob in der Geſchichte der Schaubühne ſo oft antreffen, und begierig ſeyn wird, zu wiſſen, auf welche Art ſie ſich eine ſo allgemeine Bewunderung erworben haben.

*) Reflex. Crit. T. III. Sect. XVIII.

Zehnter Abſchnitt.

Ueber die Wirkungen, die man der Muſik der Alten beylegt. *)

Es giebt der Materialien zu dieſem Theile meiner Abhandlung eine unzählige Menge; und wollt' ich auch nur dem Leſer alle die Erzählungen vorlegen, welche die ernſthafteſten und ehrwürdigſten Geſchichtſchreiber und Philoſophen Griechenlands und Roms von den moraliſchen, mediciniſchen und übernatürlichen Kräften der alten Muſik vorgebracht haben; ſo würde dieſer Abſchnitt ſo voll von den Wunderthaten der Tonkünſtler werden, als die goldne Legende von Wundern der Heiligen iſt. Die leichtgläubigen und einſeitigen Bewunderer des Alterthums haben indeß alle dieſe Erzählungen ſo lange geleſen, und mit Verehrung angeſehen, daß ſie ſich dadurch einen übertriebenen Begriff von der Vortrefflichkeit der alten Muſik eingeprägt haben, den ſie nicht gern wieder aufgeben möchten. Und doch habe ich, nach einer höchſt ſorgfältigen Unterſuchung dieſer Sache, und nach einer genauen Zergliederung dieſer Muſik, durch Prüfung ihrer Beſtandtheile, nicht entdecken können, daß ſie vor der neuern in irgend einem andern Betracht den Vorzug gehabt hätte, als in Anſehung ihrer Simplicität, und ſtrengen Anhänglichkeit an die metriſchen Füße der Poeſie, wozu ſie geſetzt war. Denn als Muſik allein betrachtet war ſie offenbar weit unter der neuern, in den beyden großen und weſentlichen Theilen der Kunſt, Melodie und Harmonie.

Ich will daher in dieſem Abſchnitte die vornehmſten, bloß hiſtoriſchen, Fakta ſammeln und prüfen, die von den alten Schriftſtellern von den Wirkungen der alten Muſik erzählt ſind, und worauf ſich die neuern zum Beſten derſelben berufen. Und dieß in folgender Ordnung:

Zuerſt, von den Wirkungen der alten Muſik, in ſo fern ſie die Sitten gebeſſert, die Kultur befördert, und die von Natur wilden und barbariſchen Menſchen geſelliger und empfindlicher gemacht hat.

*) Der größte Theil dieſes Abſchnitts iſt aus Burette's Abhandlung über die Wirkungen der alten Muſik genommen, in den Mem. de l'Acad. des Inſcr. T. VII. edit. d'Amſterd. p. 205 ſeq.

Zweytens, von ihren Wirkungen, die Leidenſchaften zu erregen oder zu dämpfen.

Und drittens, von ihrer mediciniſchen Kraft, Krankheiten zu heilen.

Unter den Wirkungen der erſtern Art, wird eine von den ſonderbarſten und auffallendſten von dem Geſchichtſchreiber Polybius erzählt, einem ernſten, genauen, und achtungswürdigen Schriftſteller, der in der Erzählung von den vielen grauſamen und ungerechten Handlungen, welche die Aetolier wider ihre Nachbarn, die Cynoetheer verübten, folgende merkwürdige Stelle hat, die ich der Länge nach hieher ſetzen will:

„Von den Einwohnern von Cinoetha, deren Unfälle wir itzt eben erzählt haben, iſt es unſtreitig, daß man nie ein Volk der grauſamen Begegnung, die ihnen widerfuhr, ſo würdig gefunden habe. Und da die Arkadier überhaupt von jeher ihrer Tugenden wegen durch ganz Griechenland berühmt geweſen ſind, und ſich, ſowohl durch ihr leutſeliges und gaſtfreyes Betragen, als durch ihre Ehrfurcht gegen die Götter und Verehrung alles deſſen, was heilig iſt, den gröſten Ruhm erworben haben; ſo wird es vielleicht dienlich ſeyn, zu unterſuchen, woher die Einwohner dieſer einzigen Stadt, ob ſie gleich unſtreitig Arkadier waren, ſich dagegen durch rohe Wildheit ihrer Sitten und Lebensart, durch Bösartigkeit und Grauſamkeit, vor allen übrigen Griechen auszeichneten. Meiner Meynung nach entſtand dieſer Unterſchied aus keiner andern Urſache, als, weil die Cynoetheer die erſten und einzigen Arkadier waren, die jene Einrichtung abſchafften, welche von ihren Vorfahren mit der gröſten Klugheit, und der ſorgfältigſten Rückſicht auf das natürliche Genie und die beſondre Denkungsart dieſes Volks, gemacht worden war; nämlich den Unterricht und die Uebung in der Muſik, in jener ächten und vollkommnen Muſik, die freylich in jedem Staate nützlich, den Arkadiern aber durchaus nothwendig iſt. Denn wir haben im geringſten nicht Urſache, jener Meynung beyzupflichten, welche Ephorus in der Vorrede ſeiner Geſchichte äuſſert, und die in der That dieſes Schriftſtellers ſehr unwürdig iſt, „daß die Muſik bloß erfunden ſey, um die Menſchen zu täuſchen und zu hintergehen.“ Auch läßt ſich nicht vermuthen, daß die Lacedämonier und die alten Kretenſer nicht guten Grund dazu gehabt hätten, als ſie ſtatt der Trompeten, das Flötenſpiel und die Harmenie der Verſe einführeten, um ihre Krieger zur Zeit der Schlacht zu ermuntern; oder daß die erſten Arka-

dier ohne dringende Noth, bey der übrigen Strenge und Härte ihrer Sitten und Lebensart, dieſe Kunſt weſentlich mit ihrer Staatsverfaſſung verbunden, und nicht nur ihre Kinder, ſondern auch die jungen Leute bis zum dreyßigſten Jahre, zur beſtändigen Erlernung und Ausübung der Muſik angehalten hätten. Denn jedermann weiß, daß Arkadien faſt das einzige Land iſt, wo die Kinder, vom zarteſten Alter an, taktmäßig ihre Lieder und Hymnen ſingen lernen, die zum Lobe ihrer Götter und Helden verfertigt ſind, und daß ſie itzt, ſeitdem ſie die Muſik vom Timotheus und Philoxenus erlernt haben, ſich jährlich einmal, am Bacchusfeſt, auf den öffentlichen Schauplätzen verſammeln, und daſelbſt in die Wette, beym Schall der Flöten tanzen, und, ihrem Alter gemäß, die Kinder die ſogenannten kindlichen, und die jungen Leute die männlichen Spiele anſtellen. Auch ſelbſt bey ihren Privatgaſtmahlen und Geſellſchaften bedienen ſie ſich niemals um Lohn gedungner muſikaliſcher Banden zu ihrer Unterhaltung; ſondern ein Jeder muß ſelbſt ſingen, wenn ihn die Reihe trifft. Denn wenn ſie gleich, ohne Beſchämung und Vorwurf, auf die Kenntniß aller andern Wiſſenſchaften keinen Anſpruch machen; ſo dürfen ſie doch, auf der einen Seite, ihre Geſchicklichkeit in der Muſik nicht verhehlen oder verleugnen, weil ihnen die Geſetze den Unterricht darinn zur Pflicht machen; noch können ſie, auf der andern Seite, ſich weigern, von dieſer Geſchicklichkeit, wenn mans verlangt, Beweiſe zu geben, weil man ſolch eine Weigerung für ſchimpflich halten würde. Sie werden auch angewieſen, der Ordnung nach, alle kriegriſche Schritte und Bewegungen, nach dem Schall der Inſtrumente, zu machen; und auch das geſchieht jährlich auf den Schauplätzen, auf öffentliche Koſten, und vor den Augen des ganzen Volks.“

„Nun aber bin ich völlig davon überzeugt, daß die Alten dieſe Gebräuche gewiß nicht eingeführt haben, um dadurch Ueppigkeit und wollüſtigen Müßiggang zu fördern; ſondern weil ſie theils die mühſame und beſchwerliche Lebensart in Erwägung zogen, zu welcher die Arkadier gewöhnt waren, theils auch die ihnen eigne Strenge der Sitten, welche bey ihnen durch die kalte und ſchwere Luft bewirkt wurde, die ihr Land größtentheils bedeckte. Denn man wird allemal finden, daß die Menſchen mit dem Himmelsſtrich ihres Aufenthalts einige Aehnlichkeit haben; und man kann ſichs wohl nicht anders erklären, daß man unter

den verſchiednen Völkern der Welt, die von einander abgeſondert und getrennt leben, einen ſo groſſen Unterſchied an Geſichtsfarbe, Bildungen, Sitten und Gebräuchen wahrnimmt. Die Arkadier hatten daher, um ihre von Natur ſo rauhe und ſtörrige Denkungsart milder und geſchmeidiger zu machen, außer den oben angeführten Gebräuchen, auch häufige Feſte und Opfer angeordnet, welche beyde Geſchlechter gemeinſchaftlich feyerte; die Männer mit den Frauen, und die Knaben mit den Mädchen; und hatten überhaupt alle die Einrichtungen gemacht, die dazu dienen konnten, ihre rauhen Gemüther ſanfter und nachgiebiger zu machen, und die Wildheit ihrer Sitten zu zähmen. Die Cynaetheer hingegen verachteten dieſe Künſte, obgleich ihre Luft ſowohl als ihre Lage, die beyde in ganz Arkadien am rauhſten und unfreundlichſten waren, dergleichen Beförderungsmittel für ſie noch nothwendiger machte, als für die übrigen; und ſo geriethen ſie hernach beſtändig in innerliche Unruhen und Streitigkeiten, bis ſie zuletzt ſo wild und unbiegſam wurden, daß es unter allen Städten Griechenlands keine einzige gab, worinn jemals ſo viele und ſo große Verbrechen erhört wurden. In welch eine unglückliche Verfaſſung dieß Betragen ſie zuletzt gebracht hatte, und wie ſehr ihr Verhalten von den Arkadiern verabſcheut wurde, ſieht man offenbar aus dem, was ihnen begegnete, als ſie eine Geſandſchaft nach Lacedämen ſchickten, nachdem unter ihnen ein ſchreckliches Blutbad vorgefallen war. Denn in jeglicher Stadt Arkadiens, durch welche ihre Abgeordneten kamen, befahl der öffentliche Herold ihnen ſogleich wieder davon zu gehen. Auch die Mantineer bezeugten ihren Abſcheu gegen ſie noch ſtärker; denn ſo bald ſie abgereiſet waren, reinigte man feyerlich den Ort, und führte die Opferthiere freyerlich um die Stadt, und durch das ganze Gebiete.“

„Dieß mag alſo genug ſeyn, die herrſchenden Gebräuche Arkadiens als untadelhaft darzuſtellen, und die Einwohner dieſes Landes zugleich daran zu erinnern, daß die Muſik in ihrem Staate nicht um des bloßen Vergnügens willen, ſondern in einer beſſern, und ſo wohlthätigen Abſicht angeordnet ſey, daß ſie ihre Betreibung billig nie aufgeben ſollten. Auch können die Cynaetheer aus dieſen Betrachtungen einigen Nutzen ziehen; und, wenn ihnen die Götter in der Folge beſſere Geſinnungen einflößen ſollten, ſo können ſie ihren Fleiß auf Kenntniße wenden, wodurch ihre Sitten beſſer und milder werden, und vornehmlich

auf die Muſik. Denn dadurch allein können ſie hoffen, jene viehiſche Wildheit zu verlieren, wodurch ſie ſo lange ſich ausgezeichnet haben.“ *)

Wenn gleich Polybius in dieſer Stelle die glückliche Veränderung, die in den Sitten der Arkadier vorgieng, der Muſik allein zuzuſchreiben ſcheint, ſo verdiente ſie doch offenbar nicht dieſe Ehre ganz, indem vieles davon unſtreitig von der Poeſie herrührte, welche jene begleitete. Dieſe war ernſt, majeſtätiſch, und voll Andacht und Ehrfurcht gegen die Götter und Helden, deren glorreiche Handlungen und Wohlthaten darinn beſungen wurden, und mußte daher einen großen Einfluß auf die Gemüther junger Leute haben, an deren Erziehung dieſe beyden Künſte ſo beträchtlichen Antheil hatten.

Homer läßt einen Tonkünſtler über die Klytemneſtra, während der Abweſenheit Agamemnon's, als Wächter ihrer Keuſchheit beſtellen; und nicht eher, als bis man ihn wegſchickte, hatte ihr Verführer, Aegiſth, die mindeſte Gewalt über ihre Neigungen: *)

„Anfänglich lehnte die göttliche Klytemneſtra ſeine ſtrafbare Anträge von „ſich ab; denn ſie war weiſe. Auch war ein Sänger beſtändig um ſie, dem „Agamemnon, als er vor Troja lag, die Aufſicht über ſeine Gattinn ſehr em„pfohlen hatte.“

Es iſt indeß nicht zu glauben, daß bloßer Unterricht in der Muſik zugleich auch Unterricht in Klugheit und Tugend ſeyn konnte; es muß die Poeſie geweſen ſeyn, in welche die Lehren und Vorſchriften dieſes Barden eingekleidet waren, wodurch die Königinn von der Untreue abgehalten wurde, und nicht der bloße Klang ſeiner Leyer; obgleich Pauſanias, in der Beſchreibung von Attika, ihn ἀοιδὸς ἀνὴρ **) nennt, einen Sänger, nicht einen Dichter.

Wollte man aber dieſe Erzählungen beym Homer und Pauſanias buchſtäblich verſtehen, ſo würden ſie mehr die Empfindlichkeit der Griechen gegen ihre Muſik, als die Vortrefflichkeit derſelben, in einem ſo entfernten Alterthum, beweiſen. Denn, wenn gleich alle Schriftſteller darinn übereinſtimmen, daß

n) B. IV. *) *Odyſſ.* l. III. v. 266.

**) Gerade ſo heißt er auch in der angeführten homeriſchen Stelle. Daraus aber folgt nicht, daß er das, was er ſang, nicht ſelbſt verfertigt hatte, und wenn das auch nicht, ſo waren es doch ohne Zweifel immer Geſänge moraliſchen Inhalts. Anmerk. des Ueberſ.

die griechiſche Leyer anfänglich nur drey oder vier offne Saiten, und hernach, viele Jahrhunderte hindurch, höchſtens nur ſieben oder acht Saiten hatte, durch welche kleine Anzahl von Tönen die Stimme ganz gelenkt und regiert wurde; ſo gehören doch die wundervollen Wirkungen der Muſik eigentlich in jene finſtern und fabelhaften Zeiten, da die Kunſt vermuthlich noch in ihrer Kindheit, und die Zuhörer wenigſtens eben ſo unwiſſend als die Spieler und Sänger waren. o)

Itzt aber, da man Götter und Göttinnen wieder zu Menſchen gemacht, und die alten Helden gleichfalls wieder auf ihre Menſchheit herabgeſetzt hat, läßt ſich fragen, ob wir denn bloß noch die wundervollen Erzählungen beybehalten wollen, welche die Muſik dieſer entfernten Zeiten betreffen, wenn wir ſchon alles übrige aufgegeben haben?

Ich will nun zweytens dasjenige anführen, was die alten Schriftſteller von der Gewalt der Muſik über die Leidenſchaften melden.

Plutarch erzählt in ſeinem Geſpräche über die Muſik, daß Terpander durch Hülfe dieſer Kunſt einen heftigen Aufruhr unter den Lacedämoniern geſtillt habe.

Eben dieſer Schriftſteller meldet im Leben Solon's, dieſer berühmte Geſetzgeber habe durch das Abſingen einer von ihm ſelbſt verfertigten Elegie, die aus hundert Verſen beſtand, ſeine Landesleute, die Athenienſer, zur Erneurung des Krieges mit den Macedoniern ermuntert, dem man in einem Anfall von Verzweifelung ein Ende gemacht hatte, und deſſen man bey Todesſtrafe nicht erwähnen durfte. Durch die Stärke ſeines Geſanges aber wurden ſie dergeſtalt angefeuert, daß ſie nicht eher ruheten, bis ſie Salamis eingenommen hatten, welches die Veranlaſſung dieſes Krieges geweſen war. Dieſen Umſtand erzählt nicht nur Plutarch, ſondern auch Diogenes Laertius, Pauſanias, und Polyänus.

Pythagoras ſah einmal, nach dem Boethius, p) einen jungen, vom Wein erhitzten Fremdling in einer ſolchen Wuth, daß er im Begrif war, das Haus ſeiner Geliebten in Brand zu ſtecken, weil ſie ihm ſeinen Nebenbuhler vor-

o) Aus den großen Klagen des Plato und Ariſtoteles über die Entartung und Verderbniß der Muſik zu ihrer Zeit, wegen ihrer zu großen Verfeinerung, läßt ſich ſchließen, daß ihre wundervollen Wirkungen damals aufgehört hatten.

p) Muſic. l. I. c. 1.

ſog, wozu ihn außerdem noch der Schall einer in der phrygiſchen Tonart geſpielten Flöte ermunterte. Er brachte dieſen jungen Menſchen dadurch wieder zur Ruhe und zur Vernunft, daß er der *tibicina*, oder Flötenſpielerinn, befahl, ihre Tonart zu verändern, und eine ernſte und ruhige Melodie, in dem, dem Spondäen gewöhnlich eignen, Zeitmaaße zu ſpielen. q) Faſt eben das erzählt Galen vom Damon, dem Muſiklehrer des Sokrates; und Empedokles ſoll auf gleiche Art durch den Klang ſeiner Leyer einen Mord verhütet haben. r)

Plutarch erzählt vom Antigenides, was andre dem Timotheus zugeſchrieben, er habe durch eine lebhafte Muſik, die der dem Alexander vorſpielte, den Muth dieſes Königs dergeſtalt entflammt, daß er plözlich von der Tafel aufſprang, und zu den Waffen grif.

Der Maler Theon, der die Gewalt dieſer kriegriſchen Muſik kannte, machte ſich dieſelbe zu Nuze. Denn, nach dem Aelian, s) ließ er bey der Ausſtellung eines Gemäldes, worauf er einen Krieger, im Begrif auf den Feind loszugehn, vorgeſtellt hatte, vorher den Tibicen zum Angrif blaſen; und ſo bald er ſah, daß die Zuſchauer durch dieſe Muſik genugſam belebt waren, deckte er ſein Gemälde auf, welches nun allgemein bewundert wurde.

Thucydides ſagt, nach der Anführung des Aulus Gellius, t) als die Lacedämonier in die Schlacht gezogen wären, habe ein Tibicen ſanfte und beſänftigende Muſik geſpielt, ihren Muth zu mäßigen, damit ſie nicht aus tollkühner Hize den Anfall mit zu großer Heftigkeit thun möchten; denn ihr Muth bedurfte überhaupt mehr zurückgehalten als ermuntert zu werden.

Indeß wären ſie doch in einem Gefechte mit den Meſſeniern beynahe muthlos geworden. Der berühmte Tyrtäus, der an dieſem Tage Tibicen war, ſah es, daß das Heer anfieng zu weichen, und ſogleich hörte er mit der lydiſchen Tonart auf, und ſpielte in der phrygiſchen. Hiedurch wurde ihr durch jene Tonart geſchwächter Muth dergeſtalt wieder belebt, daß ſie einen vollkommnen Sieg erfochten. t)

q) Die Franzoſen glauben, dieß Zeitmaaß ſey mit dem einerley geweſen, welches die ſogenannten *sommeils* in ihren alten ernſthaften Opern haben, wodurch man ſo leicht ruhig und ſchläfrig gemacht wird.

r) l. II. c. 44.

s) l. I. c. 11.

t) *Patricius*, l. II. c. 2.

Dergleichen wundervolle Wirkungen nun ſoll die alte Muſik auf die Leidenſchaften gehabt haben. Wir wollen itzt, ohne die Wahrheit dieſer Erzählungen ſtreitig zu machen, nur unterſuchen, ob es, in dieſen frühen Zeiten, nothwendig war, daß die Kunſt ſchon zur großen Vollkommenheit gelangt ſeyn mußte, um ſo mächtige Wirkungen hervorzubringen.

Von jenem Aufruhr in Sparta, den Terpander ſo glücklich zu ſtillen im Stande war, bemerke ich bloß, daß die Leyer hieran nicht den vornehmſten Antheil gehabt zu haben ſcheint. Denn dieß Inſtrument diente nur bloß zur Begleitung für die Stimme des Muſikers, der zugleich auch ein vortrefflicher Dichter war, und deſſen Verſe bey dieſer Gelegenheit wahrſcheinlich weit überredender waren, als ſeine Muſik. Ich habe ſchon angemerkt, wie ſehr ſeine Melodie und Modulation durch den kleinen Umfang ſeiner Leyer muß beſchränkt geweſen ſeyn; aber, ſo ſehr auch Terpander vielleicht ihre Gränzen mochte zu erweitern wünſchen, würde er doch ſchwerlich ſo unbeſonnen geweſen ſeyn, ſich zum zweytenmal der Strafe auszuſetzen, die ihm vorhin die Ephoren dafür auferlegt hatten, daß er ſeine Leyer nur mit einer einzigen Saite vermehrte. *)

Bey Solon's Ermunterung zum Kriege wegen der Stadt Salamis, mußte die günſtige kriegeriſche Anlage, worinn er die athenienſiſche Jugend fand, mußten die überredenden Verſe ſeiner Elegie, deren Poeſie durch jeden bey ſolchen Gelegenheiten wichtigen Umſtand, anziehend und rührend wurde, nicht weniger als die Muſik dazu beytragen, daß man ihn mit Beyfall hörte. Denn die damals auf wenig Noten eingeſchränkte Melodie war keiner großen Mannichfaltigkeit fähig; und von dem Rhythmus können wir uns leicht einen Begrif machen, da er aus Daktylen, Spondäen und Anapäſten beſtanden haben muß, den einzigen Sylbenmaßen, die in elegiſchen Verſen ſtatt fanden.

Bey der Gewalt, die der Flöte beygelegt wird, fällt das Wunderbare ſehr weg, wenn man bedenkt, daß dieſe Gewalt, in den angeführten Fällen, bloß bey Leuten gebraucht wurde, die vom Weine berauſcht waren. Denn auch

*) Obgleich die Spartaner die Muſik unter den Griechen zuerſt in Aufnahme gebracht hatten, ſo waren ſie doch ſolche Feinde von allen Veränderungen in dieſer Kunſt, daß Terpander nicht der einzige Verbeſſerer und Neuerer war, den ſie dafür beſtraften. Phrynnis und Timotheus wurden noch härter dafür angeſehen. Und Plutarch redet von einem Leyerſpieler, den ſie ſchwer dafür am Leben ſtraften, daß er mit den Fingern ſpielte, und nicht mit einem Plektrum, wie ihre Vorfahren gethan hatten.

ihr würde es gar nicht ſchwer ſeyn, eine Geſellſchaft betrunkner Leute, durch eine ſchlechte Hoboe, oder eine Trommel und Pfeife, ganz wild zu machen; wenn ſich aber die erſte Hitze gelegt hätte, und die Hoboe eine feyerlichere Melodie, und allmählich immer langſamer, ſpielte; ſo würde man dieſe bezechten Helden gar bald feſt einſchlafen ſehen, ohne daß man deswegen der Vortrefflichkeit der Muſik, oder des Spiels, viel Ehre beyzulegen hätte.

Man darf alſo die Flöten, die nach Anleitung des Pythagoras und Damon geſpielt wurden, in nicht viel wunderbarern Lichte anſehen; eben ſo wenig, als die Leyer des Empedokles, die fähig geweſen ſeyn ſoll, einen Mord zu verhindern. Denn alles, was ſich aus den Erzählungen von dieſem Dichter und Tonkünſtler folgern läßt, läuft darauf hinaus, daß er einen wüthenden jungen Menſchen vermittelſt poetiſcher Ermahnungen, die er ihm in einem Liede vortrug, wieder zu ſich ſelbſt brachte. Denn die Leyer wurde damals, wie oben ſchon bemerkt iſt, hauptſächlich zur Begleitung der Stimme gebraucht.

Was die beſondre Gewalt der Flöte des Timotheus oder Antigenides über den Alexander betrifft; was darf man ſich da wundern, daß ein junger kriegriſcher Fürſt, der äußerſt empfindlich für die Schönheiten der Muſik war, plötzlich von der Tafel aufſpringe, wenn er ein kriegriſches Stück, oder einen Marſch, ſpielen hört, daß er zu den Waffen greift, und einen pyrrhichiſchen Tanz tanzt? Dürfen die Fähigkeiten eines Tonkünſtlers außerordentlich, oder darf die Muſik wundervoll ſeyn, um ſolch eine natürliche Wirkung hervorzubringen?

Ein thraziſcher Fürſt, deſſen Xenophon, im ſiebenten Buche, erwähnt, wurde auf eben die Art durch den Klang der Flöten und der Trompeten, die aus einer unbereiteten Ochſenhaut gemacht waren, in Bewegung geſetzt, und tanzte nun ſo heftig und wild, als wollte er immer einem Pfeile aus dem Wege fliehen. Dürfen wir aber daraus den Schluß machen, daß in der Stadt Ceraſontes, wo ſich dieß ſoll zugetragen haben, die Muſik einen höhern Grad der Vollkommenheit, als anderswo, erreicht habe?

Der Trompeter Herodorus, von Megara, war, nach dem Athenäus, im Stande, das Heer des Demetrius dadurch, daß er zwey Trompeten auf einmal bließ, während der Belagerung von Argos, dergeſtalt anzufeuern, daß ſie nun eine Maſchine gegen die Wälle zu bringen vermochten, die ſie einige Tage vorher, ihrer ungeheuren Schwere wegen, nicht hatten aus der Stelle bewe-

gen können. Allein das ganze Wunder dieſer That läßt ſich ſehr begrem auf ein Zeichen deuten, welches der Tonkünſtler den Soldaten gab, an den Sturmbock, oder andre Kriegsmaſchinen, gemeinſchaftlich und auf einmal Hand anzulegen; und weil bey ihren vorigen Verſuchen dieß Zeichen fehlte, ſo waren ihre Bemühungen nie vereint, und folglich ohne Wirkung geweſen.

Eben ſo läßt ſich nicht viel ſonderliches, weder von der Muſik noch von dem Tonkünſtler, ſchließen, deſſen Saxo Grammatikus erwähnt, x) und der unter der Regierung Erichs des Zweyten von Dännemark, ſeine Zuhörer nach Gefallen in Wuth verſetzen konnte. Denn dieß geſchah in einem finſtern und barbariſchen Zeitalter, da die Muſik in äußerſten Verfall gerathen war. So unvollkommen ſie indeſſen ſeyn mochte, ſo ſcheint doch ihre Gewalt eben ſo groß, als zur Zeit Alexanders, geweſen zu ſeyn. Giraldi verſichert, er habe die nämlichen Wirkungen am Hofe Leo's des Zehnten hervorbringen ſehen. Die Muſik war freylich damals ſchon ihrer Barbarey ein wenig entriſſen, ob ſie gleich von ihrem itzigen Grade der Vollkommenheit noch ſehr entfernt war.

Alles dieß beweißt bloß, daß die beſte Muſik aller Zeiten, ſie mag noch ſo roh und unvollkommen ſeyn, große Gewalt über die menſchlichen Neigungen hat, und für einnehmend, vollkommen und unnachahmlich gehalten wird. Daher jene hyperboliſchen Lobſprüche aller Zeiten und Länder auf Muſik, die Leuten von Geſchmack in den folgenden Zeiten unerträglich wird; und vielleicht, je barbariſcher das Zeitalter und die Muſik, deſto mächtiger ſind ihre Wirkungen. y)

Itzt will ich meinen Leſern noch drittens die mediciniſchen Kräfte anzeigen, die man der Muſik der Alten beygelegt hat.

Marcianus Kapella verſichert, z) es wären Fieber durch Geſang geheilt worden, und Aſklepiades habe die Taubheit mit dem Schall einer Trom-

x) L. XII. p. 216.

y) For still the less they understand,
The more they admire the slight of hand.

d i. „Je weniger man davon verſteht, deſto mehr bewundert man die Behendigkeit der Hand.“ — — In den erſten Zeiten Griechenlandes, als die Muſik noch eine neue Kunſt, und die Zuhörer, noch an keine Schönheiten gewöhnt, ihrem Gefühle freyen Lauf ließen, ohne ihren Geſchmack erſt um Erlaubniß zu ihrem Beyfall zu fragen, waren ihre Wirkungen am wunderbarſten.

z) L. IX. *de Muſica*.

pete gehoben. Allerdings ein Wunder, daß eben der Lärmen, der manche Leute taub machen könnte, bey andern ein Mittel dawider abgeben kann! Das heißt, die Otter ihren eignen Biß heilen laſſen. Vielleicht aber war Aſklepiades Erfinder des Akuſtikon, oder der Ohrentrompete, die man ſonſt für eine neue Erfindung hält, oder des Sprachrohrs, welches gewiſſermaßen ein Heilungsmittel für entfernte Taubheit iſt. Und das wären dann herrliche Beweiſe von der Gewalt der Muſik! [a]) Wir haben das Zeugniß Plutarchs, [b]) und verſchiedner andrer alter Schriftſteller, daß Thaletas, der Kretenſer, die Lacedämonier durch die Anmuth ſeiner Leyer von der Peſt befreyte.

Xenokrates brauchte, wie uns Marcianus Kapella ferner meldet, den Schall der Inſtrumente zur Heilung der Wahnwitzigen; und Apollonius Dyſkolus [c]) ſagt in ſeiner fabelhaften Geſchichte, *Hiſtoria Commentitia*, aus Theophraſt's Abhandlung über den Enthuſiasmus, die Muſik ſey ein bewährtes Mittel wider die Niedergeſchlagenheit und Verrückung; und der Schall der Flöte heile die fallende Sucht und das Hüftweh. Athenäus führt eben dieſe Stelle aus dem Theophraſt, mit dem Zuſatz, an, daß die Flöte bey der letztern Krankheit, um die Kur deſto ſichrer zu machen, in der phrygiſchen Tonart ſpielen müße. [d]) Aulus Gellius hingegen, der eben dieſes Mittels erwähnt, [e]) ſcheint es auf ganz andre Art zu verordnen, indem er dem Flötenſpieler einen ſanften und angenehmen Gang der Töne vorſchreibt: *ſi modulis lenibus tibicen incinat.* Denn die phrygiſche Tonart war vorzüglich heftig und wüthend. Dieß heißt beym Coelius Aurelianus, loca dolentia decantare, [f]) die kranken Theile des Körpers bezaubern. Er ſagt ſogar, wie man die-

a) Verſchiedne Neuere behaupten, daß Taube bey einem großen Geräuſch am beſten hören können; vielleicht, um zu beweiſen, daß das griechiſche Geräuſch nichts ausrichten konnte, was nicht auch das neuere vermag. Und Dr. Willis erzählt beſonders von einer Dame, die nur hören konnte, wenn man die Trommel ſchlug; ſo, daß auch ihr Mann, wie er ſagt, einen Trommelſchläger zu ihrem Bedienten annahm, um das Vergnügen ihres Geſprächs genießen zu können.

b) De Muſica.

c) Cap. XLIX. *de Muſica*, p. 42.

d) *Deipnoſoph.* L. XIV. c. 15.

e) L. IV. c. 13.

f) *Chron.* L. V. c. I. Sect. 23.

ſen Zauber in ſolchen Fällen bewerkſtelligt, indem er bemerkt, der Schmerz werde dadurch gehoben, daß man eine Schwingung in den Fibern des leidenden Theils verurſacht: Quae cum ſaltum ſumerent palpitando, diſcuſſo dolore mitescerent. Galen redet im Ernſte vom Flötenblaſen auf den leidenden Theil, das, wie ich glaube, die Dienſte eines Dampfbades thun ſollte. *g*) Der Schall der Flöte war auch ein beſondres Mittel wider den Otternbiß, nach dem Theophraſt und Demokrit, auf die ſich Aulus Gellius als Zeugen beruft. Nichts aber kömmt mir unter den heilſamen Kräften, welche die Alten der Muſik beylegen, außerordentlicher vor, als was Ariſtoteles von ihrer vermeynten Kraft erzählt, die Schärfe der Strafen zu mildern. Die Tyrrhenier, ſagt er, geiſſeln nie ihre Sklaven, als beym Flötenſpiel, welches ſie als einen Beweis der Menſchlichkeit anſehen, um dem Schmerz einiges Gegengewicht zu geben, und weil ſie glauben, daß durch ſolch eine Ergötzung die ganze Summe der Strafe gemindert werde. *h*) Hiezu nehme man noch eine Stelle beym Julius Pollux, *i*) woraus man ſieht, daß auf den dreyrudrigen Schiffen allemal ein Tibicen, oder Flötenſpieler war, nicht nur, um das Zeitmaaß oder die Kadenz für jeden Ruderſchlag anzugeben, ſondern auch, um die Ruderknechte durch die Annehmlichkeit der Melodie zu beluſtigen und zu erheitern. Und von dieſer Gewohnheit nahm Quintilian Anlaß zu ſagen, die Muſik ſey ein Geſchenk der Natur, um uns in Stand zu ſetzen, Müh und Arbeit deſto gelaſſener zu ertragen. *k*)

Dieß ſind die vornehmſten Stellen, welche von den mediciniſchen Wirkungen der Muſik bey den Alten vorkommen. Bey ihrer Unterſuchung werde ich mich auf das Urtheil des Herrn Burette ſtützen, deſſen Meynungen um ſo mehr Gewicht haben werden, da er nicht nur lange Zeit aus der Muſik der Al-

g) Viele von den Alten reden von der Muſik als von einem Recept für jede Krankheit; und es iſt wahrſcheinlich, daß das lateiniſche Wort *praecinere*, den Schmerz wegzaubern, und *incantare*, bezaubern, von dem mediciniſchen Gebrauch des Geſanges entſtanden ſey.

h) Nach der Luſtigkeit der Muſik zu urtheilen, geſchieht es wohl aus einer ganz andern Urſachen, daß die preußiſchen Soldaten heutiges Tages nach der Muſik Spießruthen laufen. Anm. des Verf.

i) l. IV. c. 8.

k) *Inſtit. Orat.* l. I. c. 10.

ten ſein beſonders Studium gemacht hatte, ſondern auch ſelbſt ein Arzt war. Dieſer Schriftſteller hat in einer beſondern Abhandlung über dieſe Materie viele von den angeführten Erzählungen, von den Wirkungen der Muſik in Heilung der Krankheiten, geprüft und erörtert. Er geſteht, es ſey nicht nur möglich, ſondern auch wahrſcheinlich, daß die Muſik, wenn ſie in wiederhohlten Schlägen und Schwingungen auf die Nerven, Fibern und Lebensgeiſter wirkt, zur Heilung gewiſſer Krankheiten dienlich ſeyn könne; *) indeß glaubt er im geringſten nicht, daß die Muſik der Alten dieſe Kraft im höhern Grade, als die neuere, beſeſſen habe, ſondern vielmehr, daß eine ſehr rauhe und gemeine Muſik eben ſo leicht ſich bey ſolchen Gelegenheiten wirkſam erweiſen könne, als die ausgeſuchteſte und vollkommenſte. Die amerikaniſchen Wilden vermeynen dieſe Kuren durch Geräuſch und Gekreiſche ihrer unvollkommnen Inſtrumente zu thun; und in Apulien, wo der Tarantelbiß, wie man glaubt, durch Muſik geheilt wird, die eine Begierde zu tanzen erregt, geſchieht das durch eine gemeine, ſehr ſchlecht geſpielte Melodie. †)

Man muß äußerſt leichtgläubig ſeyn, wenn man es für möglich halten kann, die Peſt durch Muſik zu vertreiben. Und doch erzählen die Alten, wie geſagt, Thaletas, ein berühmter lyriſcher Dichter, zu Solon's Zeiten, habe dieſe Gabe gehabt. Es iſt aber unmöglich, dieſe Geſchichte glaublich zu machen, ohne ſie durch verſchiedne in der Erzählung ausgelaſſene Umſtände zu mildern. Erſtlich, iſt es gewiß, daß dieſer Dichter unter den Lacedämoniern, während der Peſt, auf Befehl des Orakels aufgenommen wurde; daß, vermöge ſeiner Sendung, alle die Verſe und die Hymnen, die er ſang, in Gebeten und Fürbitten beſtanden haben müſſen, um den Zorn der Götter von dem Volke abzuwenden, welches er zu Opfern, Sühnungen, Reinigungen, und manchen andern Andachtsübungen ermahnte, welche, ſo abergläubiſch ſie auch waren, doch nothwendig die Gemüther des großen Haufens in Bewegung ſetzen, und

*) Man ſehe hierüber Ernſt Anton Nicolai's Verbindung der Muſik mit der Arzneygelahrtheit, Halle, 1745. 8. Anm. des Ueberſ.

†) Burette, Dr. Mead, Baglivi, und alle damalige europäiſche Gelehrte, ſchienen dieſe Sache gar nicht in Zweifel gezogen zu haben; wovon jedoch philoſophiſche und genaue Unterſucher nach der Zeit befunden, daß ſie auf lauter Erdichtung und Betrug gebauet iſt. S. Serrao, della Tarantola o vero Falangio di Puglia.

ungefähr eben die Wirkungen hervorbringen mußten, wie itzt allgemeines Faſten, und, in katholiſchen Ländern, Prozeſſionen zur Zeit der Gefahr, wodurch der Muth geſtärkt, und die Hoffnung belebt wird.

Da die Krankheit, bey der Ankunft des Tonkünſtlers, vermuthlich ihren höchſten Grad erreicht hatte, ſo muß ſie hiernach allmählich immer weniger anſteckend geworden ſeyn, bis ſie zuletzt von ſelbſt aufhörte, wenn die Luft den Saamen der Anſteckung verwehte, und ihre vormalige Reinigkeit wieder erhielt. Und nun ſchrieb das Volk die Vertilgung der Seuche der Muſik des Thaletas zu, den man für den einzigen Mittler hielt, dem man ſeine glückliche Befreyung zu danken hätte.

Dieß iſt es gerade, was Plutarch ſagen will, der dieſe Geſchichte erzählt; und was Homer ſagen wollte, wenn er das Aufhören der Seuche unter den Griechen, bey der Belagerung von Troja, der Muſik zuſchrieb. (Ilias, B. I. v. 472.) Denn der Dichter ſcheint hier bloß zu ſagen, Apoll ſey den Griechen wieder gnädig worden, und habe ſie von der Plage, die ſie getroffen hatte, befreyt, weil man die Chryſeis ihrem Vater zurückgegeben, und Opfer und Gaben dargebracht hatte.

Herr Burette hält es für ſehr begreiflich, daß die Muſik ſehr dienlich ſeyn kann, die Schmerzen des Hüftwehs zu lindern, wo nicht gar zu vertreiben. Er glaubt, dieß könne auf zweyerley Art geſchehen: erſtlich, durch Ergötzung des Ohrs und Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit; und zweytens; durch hervorgebrachte Schwingungen und Erſchütterungen der Nerven, die vielleicht die Säfte in Bewegung bringen, und die Stockungen heben können, welche das Uebel verurſachen. Auf dieſe Weiſe kann die Wirkung muſikaliſcher Töne auf die Fibern des Gehirns, und auf die Lebensgeiſter, die Schmerzen epileptiſcher und wahnwitziger Perſonen zuweilen lindern, und ſelbſt die heftigſten Anfälle dieſer beyden fürchterlichen Krankheiten ſchwächen. Und wenn das Alterthum Beyſpiele von dieſer Heilkraft aufſtellt, ſo können wir ihnen andre von eben der Art entgegen ſtellen, welche durch eine Muſik, die eben nicht von der beſten Art war, bewirkt ſeyn ſollen. Denn nicht nur Herr Burette, ſondern auch viele neuere Philoſophen, Aerzte und Zergliederer, haben eben ſo wohl als alte Dichter und Geſchichtſchreiber, geglaubt, daß die Muſik die Kraft habe, nicht nur

das Gemüth, ſondern auch das Nervenſyſtem dergeſtalt zu rühren, daß dadurch auf eine Zeitlang Linderung in gewiſſen Krankheiten, und am Ende ſelbſt Heilung von G. und aus, bewirkt wird.

In den Memoiren der Akademie der Wiſſenſchaften für die Jahre 1707 und 1708, findet man verſchiedne Nachrichten von Krankheiten, wobey alle noch ſo wirkſame, gewöhnliche Mittel nichts vermocht haben, die aber zuletzt den ſanften Eindrücken der Harmonie gewichen ſind.

Herr von Mairan macht in dieſen Memoiren von 1737 über die medicinischen Kräfte der Muſik folgende Anmerkung: „Wir haben der mechaniſchen und unwillkührlichen Verbindung zwiſchen dem Organ des Gehörs, und den in der äuſſern Luft erregten Konſonanzen, vereint mit der ſchnellen Mittheilung der Erſchütterungen dieſes Organs an das ganze Nervenſyſtem, die Heilung krampfhafter Uebel, und derer Fieber zu danken, die von Wahnwitz und Zuckungen begleitet ſind, von welchen unſre Memoiren viele Beyſpiele liefern.“

Der gelehrte Dr. Bianchini, Profeſſor der Arzneykunde zu Udino, hat neulich alle die in den alten Schriftſtellern vorkommenden Stellen geſammelt, welche den medicinischen Gebrauch betreffen, den Aſklepiades von der Muſik machte. Und man ſieht aus dieſem Werke, m) daß ſie als Arzneymittel von den alten Aegyptiern, Hebräern, Griechen und Römern, nicht nur in hitzigen, ſondern auch in chroniſchen Krankheiten, gebraucht wurde. Auch führt er verſchiedne ihm ſelbſt vorgekommne Fälle an, in welchen die Muſik gute Wirkung gethan hat; allein die Ehre, dieſe Krankheiten geheilt zu haben, gebührt doch eigentlich mehr der neuen, als der alten Muſik.

Und nun, da ich die der alten Muſik beygelegte Gewalt über die Menſchen, in Beſſerung der Sitten, Lenkung der Leidenſchaften, und Heilung der Krankheiten, unterſucht habe, könnte ich dieſen Abſchnitt mit Erzählungen von ihrem Einfluß auf die unvernünftige Schöpfung, noch ſehr erweitern. Ich will mich aber in die Erörterung derſelben lieber nicht einlaſſen, weil einige davon zu den poetiſchen Fabeln, moraliſchen Allegorien, und mythologiſchen Geheimniſſen gehören, und andre gar zu kindiſch und gemein ſind, um weiter auf ſie zu achten, als auf zum Lachen erfundne Mährchen.

m) La Medicina d'Aſclepiade per ben curare malatie acute. Venet.

In der That, wenn gleich an dieſem ſo geprieſenen Einfluß der Muſik auf unvernünftige Thiere, weder die Alten, noch manche vorzügliche und philoſophiſche Schriftſteller unter den Neuern, gar nicht gezweifelt zu haben ſcheinen; ſo beſteht doch mein Glaubensbekenntniß über dieſe Sache nur aus wenig Artikeln. Selbſt Vögel, die ihre eigne Muſik ſo ſehr lieben, werden von der unſrigen nicht mehr gerührt oder bezaubert, als von dem mißhelligſten Geräuſch; denn ich habe lange bemerkt, daß der Schall einer noch ſo ſchönen Stimme, oder eines noch ſo ausgeſuchten Inſtruments, auf einen Vogel im Bauer keine andre Wirkung thut, als daß er ſich, darüber faſt bis zum Berſten neidiſch, anſtrengt, ſie zu überſchreyen; und daß der Schlag des Hammers an die Wand, oder an eine Feuerſchaufel, eben dieſen wetteifernden Trieb bey ihnen rege macht. Ein Singvogel giebt eben ſo ungern andern Gehör, als ein geſchwätziger Diſputirgeiſt.

Von den vierfüßigen Thieren iſt es im geringſten nicht ausgemacht, daß die Muſik bey ihnen etwas anders erregen ſollte, als Beſtürzung und Schrecken. Ein Hund und eine Katze, die keine Muſik zu hören gewohnt ſind, werden bellen und heulen, wenn man in dem Zimmer, wo ſie ſich befinden, ein Inſtrument rührt, als ob der Schall für ihre Nerven zu ſtark und peinlich wäre. Manche haben freylich dieſe Wirkung einer ekſtatiſchen Freude Schuld gegeben; man öffne aber nur die Thüre, ſo laufen ſie vor der Muſik eben ſo geſchwinde, als vor einer Peitſche oder einem Prügel. Durch Zucht und Abrichtung hat man freylich einige Thiere auf die Muſik achten gelehrt; der Schall einer Trompete erhitzt ein Pferd; *) und eine Kuppel von Jagdhunden wird den Befehlen gehorchen, die aus dem Munde eines Waldhorns tönen.

Wenn ſich aber die Wahrheit einer jeden ſeltſamen Geſchichte, die Aelian, Plinius, und andre Schriftſteller von der großen Empfindlichkeit aller Thiere für die alte Muſik erzählen, auch beſtätigen ließe; ſo würde doch die Gewalt, welche ſie über ſie hatte, keinesweges ihre vorzügliche Schönheit beweiſen. Und wenn man es auch einräumen wollte, daß irgend übernatürliche Wirkungen auf den Menſchen in den ehemaligen Zeiten durch bloße praktiſche Muſik

*) Fremit equus, cum ſigna dedit tubicen. OVID.

hervorgebracht wären; ſo würde doch daraus ihre Vorzüglichkeit vor der neuern im geringſten nicht, ſondern vielmehr gerade das Gegentheil folgen. Denn auch zu unſern Zeiten iſt es nicht die ausgeſuchteſte und ſchönſte Melodie, von der herrlichſten Stimme geſungen, noch die künſtlichſte und verflochtenſte Harmonie, welche die größte Gewalt über die Leidenſchaften des großen Haufens hat; vielmehr wird allemal die einfachſte Muſik, auf die verſtändlichſten Worte geſungen, auf eine allgemein beliebte Materie angewandt, in welche alle Zuhörer gelegentlich mit einſtimmen können, weit eher ſie beleben und entzücken, als die ſchönſte oder gelehrteſte Kompoſition in einer Oper oder in einem Oratorium.

Je mehr ſich hingegen ein Zeitalter, oder eine Nation, verfeinert, und an muſikaliſche Schönheiten gewöhnt, deſto ſchwerer wird es, Beyfall zu finden. Man muß allemal die Doſis einer Arzney verdoppeln, wenn man ſie oft nimmt. Ein Opiat, oder ein kathartiſches Mittel, welches ewigen Schlaf, oder die heftigſten Zuckungen verurſachen könnte, wenn man es einem Kranken gleich Anfangs in großer Menge gäbe, würde heilſam und krampfſtillend werden, wenn man es oft, und immer in etwas größrer Menge, brauchte. Je näher die Einwohner eines Landes dem Stande der Natur ſind, deſto lieber hören ſie lärmende Muſik; gleich Kindern, die eine Klapper und Trommel weit lieber hören, als eine ſanfte und ſchöne Melodie, oder die künſtlichen Verbindungen gelehrter Harmonie.

Es iſt daher leicht zu begreifen, daß die Muſik der Alten, bey aller ihrer Simplicität, durch ihre genaue Verbindung mit der Poeſie, wodurch ſie artikulirter und verſtändlicher wurde, weit ſtärker bey theatraliſchen und andern öffentlichen Vorſtellungen und Feyerlichkeiten wirken konnte, als die künſtliche Melodie und vielfache Harmonie neuerer Zeiten. Denn die alte Muſik kam freylich der Poeſie zu Hülfe; die neuere hingegen pflegt ihr nachtheilig zu ſeyn.

Und hier kann ich leicht glauben, daß große Wirkungen von kleinen Urſachen veranlaßt wurden. Indeß ſind doch manche übertriebne Erzählungen von ihren übernatürlichen Kräften, die man von einem Jahrhundert auf das andre gebracht hat, nicht nur zu unwahrſcheinlich, um ſie zu glauben, ſondern auch zu lächerlich, um ſie ernſthaft zu behandeln.

Poetiſche Fabeln, und ſinnreiche Allegorien, gehören nicht mit in dieſe Klaſſe. Wenn Amphion die Mauern von Theben durch den Klang ſeiner Leyer aufführte; ſo läßt ſich das auf die Anmuth ſeiner Verſe, und auf ſeine weiſen Vorſchläge deuten, wodurch er ein rohes und wildes Volk bewog, ſich den Geſetzen und der guten Ordnung zu unterwerfen, geſellig zu leben, und ſich vor den Anfällen wilder Nachbarn dadurch zu ſchützen, daß ſie ihre Stadt mit einer Mauer umzogen.

Nicht ganz ſo leicht iſt es, die Erzählungen von ſingenden Schwänen und kunſterfahrnen Graßhüpfern zu enträthſeln. Und doch ſagt der Chevalier von Jaucourt ganz im Ernſte: „der Schwan, deſſen lieblicher Geſang von den Dichtern ſo ſehr geprieſen werde, bringe die Töne nicht durch ſeine Stimme hervor, die ſehr rauh und unangenehm iſt, ſondern durch ſeine Schwingen, die er beym Geſange in die Höhe hebt und ausſpreitet, worauf dann die Winde, wie auf der Aeolsharfe ſpielen, und die einen deſto angenehmern Schall hervorbringen, weil er nicht monotoniſch iſt, wie das beym Geſange der meiſten andern Vögel der Fall zu ſeyn pflegt. Vielmehr iſt der Schwanengeſang immerfort abwechſelnd, indem er aus vielen verſchiednen Tönen beſteht, die eine Art von Harmonie machen, je nachdem der Wind die verſchiednen Seiten der Flügel, und in verſchiednen Lagen, trifft.“ o) Wer hat aber jemals dieſe Harmonie gehört? Und warum war ſie bey den ſterbenden Schwänen der Alten weit vorzüglicher und lieblicher, als bey denen, die noch jung und munter waren?

Die Geſchichte von einem Graßhüpfer, der die Stelle einer zerſprungnen Saite in dem muſikaliſchen Wettſtreit zwiſchen Eumenes und Ariſton, in den pythiſchen Spielen, vertrat, wird ganz ernſthaft vom Strabo, Diodorus Sikulus, Plinius und Pauſanias erzählt. Der erſte von dieſen Schriftſtellern giebt einen ganz wahrſcheinlichen Grund davon an, daß eine Art von Graßhüpfern beſſer, als die andre, ſingt, wovon die Urſache freylich nicht in der Geſchicklichkeit des einzelnen Inſekts zu ſuchen iſt. Er ſagt: obgleich die beyden Städte, Rhegium und Lokris, bloß durch den Fluß Alex von einander abgeſondert waren, ſo ſangen doch die Graßhüpfer auf der Seite von

o) *Encycl.* art. *Voix.*

Lokris, und auf der Seite von Rhegium waren ſie völlig ſtumm. Denn das Gebiete dieſer letztern Stadt iſt feucht und waldicht, daher iſt hier das Inſekt matt und leblos; Lokris hingegen hat eine trockne und offne Gegend, daher ſind hier die Graßhüpfer lebhafter, und ſingen gern.

Die Delphine ſcheinen ſich von jeher gern zu den Menſchen, p) vorzüglich aber zu Dichtern und Tonkünſtlern, gehalten zu haben. Ich will die berühmte Geſchichte des Arion aus dem Herodot hieher ſetzen:

„Periander, der Sohn des Cypſelus, war König von Korinth; und und die Korinthier erzählen, es habe ſich zu ſeiner Zeit etwas ſehr auſſerordentliches zugetragen, das auch von den Lesbiern beſtätigt wird. Beyde ſagen nämlich, Arion von Methymne, der im Harfenſpielen keinen von ſeinen Zeitgenoſſen über ſich hatte, und der erſte Erfinder der Dithyramben, ſowohl dem Namen als der Sache nach, war, worinn er zu Korinth Unterricht gab, ſey von einem Delphin nach Tänarus gebracht. Die ganze Geſchichte erzählen ſie ſo: Nachdem Arion lange bey Periander geweſen war, entſchloß er ſich, eine Reiſe nach Italien und Sicilien zu thun, wo er ſich große Reichthümer erwarb. Hernach war er willens, nach Korinth zurück zu gehen, gieng nach Tarent, und verdang ſich auf einem Schiffe gewiſſer Korinthier, weil er ihnen mehr, als irgend einer Nation, traute. Allein dieſe Leute machten es unterweges mit einander aus, ihn ins Meer zu ſtürzen, um ſich ſeines Geldes zu bemächtigen. So bald er das merkte, bot er ihnen alle ſeine Schätze an, und bat ſie nur ihm das Leben zu laſſen. Die Seeleute aber waren unerbittlich, und verlangten von ihm, er ſolle entweder ſich ſelbſt umbringen, und dann am Ufer begraben werden, oder ſich alsbald ins Meer ſtürzen. Arion wünſchte, bey dieſer ſchweren Wahl, aufs ſehnlichſte, ſie möchten ihm, da ſie einmal ſeinen Tod beſchloſſen hätten, nur erlauben, ſeinen beſten Anzug anzulegen, und auf dem Bord des Schiffes ſtehend zu ſingen, hernach wolle er ſich ſelbſt das Leben nehmen. Die Seefahrer freuten ſich ſehr, ein Lied von dem beſten Sänger auf der Welt

p) Plinius (L. IX. c. 8.) erzählt von einem Delphin, der ein Kind ſo lieb gewann, das ihm einige Brodkrumen, und den lieblichen Namen Simon gegeben hatte, daß er es, einige Jahre hindurch, alle Tage, queer über die See, von Baji nach Puzzuoli, und wieder zurück, nach und aus der Schule trug.

zu hören, gewährten ihm ſeine Bitte, und verſammelten ſich alle in der Mitte des Schiffs. Arion hatte indeß alle ſeine Kleider angelegt, nahm die Harfe, und ſtimmte eine orthiſche Ode an; nach deren Endigung ſprang er in voller Kleidung ins Meer, und die Korinthier ſetzten ihre Heimreiſe fort. Und der ſoll ihn ein Delphin auf ſeinen Rücken genommen, und ihn nach Tänarus gebracht haben, wo er ans Land, und von da, ohne ſeine Kleider zu wechſeln, nach Korinth gieng. Bey ſeiner Ankunft daſelbſt erzählte er, was ihm begegnet war. Allein, Periander wollte ſeiner Erzählung nicht glauben, ſondern ließ ihn einſperren, und gab ſich Mühe, die Seeleute aufzuſuchen. Als man ſie gefunden und vor ihn gebracht hatte, befragte er ſie über den Arion; und da ſie antworteten, ſie hätten ihn mit großen Reichthümern zu Tarent gelaſſen, und er befände ſich ohne Zweifel ganz geſund in irgend einer Gegend von Italien; ſo erſchien Arion in dem Augenblicke vor ihnen in eben der Kleidung, die er trug, als er ins Meer ſprang. Hierüber erſtaunten ſie ungemein, und da ſie nichts für ſich zu ſagen wußten, geſtanden ſie die That. Dieß alles erzählen die Korinthier und die Lesbier; und zur Beſtätigung dieſer Geſchichte ſieht man auf dem Vorgebirge Tänarus eine Bildſäule des Arion, von Erz, und von mittler Größe, die einen Mann vorſtellt, der auf einem Delphin ſitzt.“

Plutarch legt, in ſeinem Gaſtmahle der ſieben Weiſen, dem Solon eine lächerliche Geſchichte von dem Tode des Heſiodus in den Mund. Er erzählt nämlich, dieſer Dichter ſey in dem nemeiſchen Tempel zu Lokris getödtet worden, und verſichert ganz ernſthaft, ſein ins Meer geworfener Körper ſey alsbald von einer Schaar von Delphinen aufgefangen, und nach Rhium und Molykrium gebracht, wo er gar bald erkannt, und von den Einwohnern in dem Tempel des nemeiſchen Jupiters begraben wurde.

Alle dieſe, und viele andre Mährchen hat man oft zum Lobe der alten Muſik angeführt; allein, ihre Vortrefflichkeit zu realiſiren oder zu beweiſen, ſcheinen ſelbſt die nicht im Stande zu ſeyn, die den größten Theil ihres Lebens auf das Studium derſelben gewandt haben. Meibom, der große und gelehrte Meibom, ließ ſich zu Stockholm bereden, griechiſche Strophen zu ſingen, und brachte den ganzen Hof der Königinn Chriſtina eben ſo zum lauten Gelächter, wie Naude mit ſeinem römiſchen Tanzen. Wer möchte aber auch

heutiges Tages in einer vor tausend Jahren üblich gewesenen Kleidung bey Hofe erscheinen? Doch, der Mensch liebt nun einmal das Wunderbare; und manche abgöttische Verehrer des Alterthums dachten nicht daran, daß die meisten außerordentlichen Wirkungen, die man der Musik der Alten beylegt, ihren Ursprung poetischen Erfindungen, und mythologischen Allegorien, zu danken haben; und sind daher in ihrer Leichtgläubigkeit so weit gegangen, daß sie diesen fabelhaften Erzählungen glauben, oder zu glauben vorgeben, um sie nur wider die neue Musik brauchen zu können, die, ihrer Meynung nach, weit unter der alten bleiben muß, so lange sie die Wirkungen nicht hervorbringen kann, die man der Musik des Orpheus, Amphion, und andrer wunderthätiger Barden, beygelegt hat.

Anzeige einiger Druckfehler.

S. 4. lese man in der zweyten Zeile der beyden spanischen Verse, *La* für *Le*.
S. 23. Z. 1. ist nach dem Worte Regel das Komma wegzustreichen.
Ebendas. Z. 2. von unten, lies oder für der.
S. 40. Z. 10. muß nach Beschreibung kein Komma stehen.
S. 49. Z. 1. lese man: in *C* Dur und *A* Moll.
S. 57. Z. 11. *to* für *tho*.
S. 71. Z. 3. Hypatä für Hypate.
S. 88. unter dem dritten Notensystem, [illegible] für [illegible].
S. 100. Z. 16. setze man nach [illegible] einen Punkt.
S. 105. Z. 1. [illegible] für [illegible].
S. 109. Z. 7. [illegible] für [illegible].
S. 134. Z. 4 und 5. von unten, ist Pea — chum abzutheilen.
S. 140. Z. 2 und 4. v. u. *Principles* für *Principales*.
S. 142. Z. 8 und 9. v. u. ist *clear — ness* abzutheilen.
S. 149. Z. 5. v. u. ist die Parenthese um Gesang wegzunehmen.
S. 186. Z. 2. v. u. ist Burney für Burnry zu lesen.

Jo.^n Fr.^d Wil.^h Jerusalem.

Herrn Ober Consistorialrath und Probst

Spalding.

gewidmet

Ueber

Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem.

Von

J. J. Eschenburg.

Berlin, 1791.

bei Friedrich Vieweg, dem älteren.

Es ist wahrlich keine leichte Aufgabe für Ihren Kupferstecher, mein würdigster Freund, Jerusalem's Bildniß, welches unser talentvoller, und in Italien so glücklich ausgebildeter Künstler, der jüngere Herr Weitsch in einem sehr edeln, von Wahrheit ausgegangenen, und zur Wahrheit zurückführenden Ideal gemahlt und gezeichnet hat, durch seine Kunst vom geringern Zauber treu wieder darzustellen. Weit schwerer aber noch ist die Aufgabe Ihres freundschaftlichen Zutrauens, daß ich dieses Bild mit einigen treffenden Zügen aus dem Leben und Charakter des großen Mannes für die Leser Ihrer Monatsschrift begleiten soll. Zwar kann jenes Bild, wenn es gelingt, nicht wenig dazu beytragen, diese schwachen, zerstreueten Züge zu sammeln, und den scharfsinnigen, sanften, menschenfreundlichen und beredten Lehrer Deutschlands, selbst denen, die seines eindruckvollen Anblicks nie genossen, in der hinreißendsten Stellung, mit der ein-

nehmendſten Miene der Ueberredung, auf einmal vors Auge zu zaubern. *)

Jenes Zutrauen zu meiner Fähigkeit, Ihnen einige nicht ganz uncharakteriſtiſche Züge mitzutheilen, gründet ſich, wie Sie mir ſagten und ſchrieben, auf die lange, faſt fünf und zwanzigjährige genauere Bekanntſchaft, in der ich mit dem Unvergeßlichen, während der letztern Periode, während des letzten Viertheils ſeines wohlthätigen Lebens ſtand. Dieſe Bekanntſchaft, und die vorzügliche freundſchaftliche Gewogenheit, deren Er mich würdigte, und die öftere Gelegenheit, die ich hatte, ihn leben, handeln und wirken zu ſehn, ſchätze ich allerdings für eine der vornehmſten Glückſeligkeiten meines Lebens. Und nie kann ich der vielen Vortheile uneingedenk werden, welche nicht bloß meine ganze äußere Lage und Beſtimmung, ſondern auch die Richtung meiner geiſtigen und ſittlichen Kräfte und Neigungen Ihm, ſeiner Leitung, ſeiner Ermunterung, ſeinem Vorbilde verdankt! Ohne ſein Zuthun wäre ich nicht in dieſe Lage verſetzt worden, die mich mit Menſchen und Sitten bekannter machte, die meine Fähigkeiten für den Wirkungskreis, in den er mich verhalf, entwickelte, die meinen Muth belebte, meinen Eifer und meine Thätigkeit auf ein beſtimmtes Ziel richtete, ſie nährte und belohnte. Aber Sie verlangen nicht ſowohl zu wiſſen, was Er *mir*, als was Er *der Welt* war, und *wie* und *wodurch* Er es wurde.

*) Jeruſalem entwarf in ſeinem letzten Lebensjahre, um der Bitte des Herausgebers vom *Magazin für Prediger* zu willfahren, eine kurze eigne Lebensbeſchreibung, die aber nicht weit über die Hälfte vollendet iſt. Das Publikum hat dieß Fragment vor der Ausgabe ſeiner hinterlaſſenen Schriften zu hoffen; es wurde aber auch dem Verfaſſer des obigen Aufſatzes, zur Berichtigung und Ergänzung deſſelben, gütigſt mitgetheilt.

Was er der Welt war? — O! theurer Freund, das weiß und fühlt und erkennt die Welt schon längst durch Ihn selbst, durch seine ausgebreitete Wirksamkeit. Und nicht leicht waren je Verdienste zugleich so groß und so anerkannt, als die Verdienste Jerusalems. Ein neuer Beweis, daß es am meisten von dem innern Werth, daß es von der Zweckmäßigkeit, von der Wohlthätigkeit unsrer Bemühungen abhängt, ihnen Erfolg und Eingang zu verschaffen, und daß die Welt selten oder nie so undankbar ist, wahres, ächtes Verdienst zu verkennen, selten oder nie so unempfänglich für das Gute, um wahre, weise geleitete Aufklärung nicht willig und wohlthätig auf sich wirken zu lassen.

Für diesen hohen Zweck hatte schon die Natur seinen Geist und sein Herz mit den seltensten Anlagen ausgerüstet. Mit einer sehr feinen, sehr reizbaren Organisation des Körpers, wodurch derselbe auch freylich manchen Kränklichkeiten, manchen tiefer empfundenen, und fest organisirten Personen durchaus fremden, und daher auch unbegreiflichen Leiden und Unannehmlichkeiten ausgesetzt wurde, wozu es ihm an äußern, unwillkürlichen Anlässen nicht fehlte. Aber eben dieser zarte und empfindliche Bau seines Körpers, diese so leicht rege und erschütterliche Stimmung seiner Nerven, war, wie es scheint, Bedürfniß, wenn sich sein Scharfsinn in völliger Feinheit, sein forschendes Nachdenken in freyer, von der Körperbürde ungehemmter Thätigkeit, sein Mitgefühl in reiner, milder, voller Ergießung äußern sollte. Mehrmals versicherte Er seinen Freunden, daß seine Seele dann gerade aufs freyeste, heiterste und lebhafteste wirke, wenn sein Körper litt, wenn er der Erquickung des Schlafs vom Abend bis zum Morgen umsonst entgegen sah, wenn er matt danieder lag, und anhaltende, zunehmende Krankheit uns alle für sein Leben, mehr als Einmal besorgt machte. Eine Bemerkung, von deren Wahr-

heit man ſich freylich nur durch ähnliche Reizbarkeit, durch ähnliches Ungemach, erſt völlig überzeugt, und die — ach! nur für den, der oft litt und duldete, nichts unwahrſcheinliches, noch auffallendes hat.

Auffallender und unwahrſcheinlicher war es freylich, daß dieſer ſo empfindliche, faſt immer in Zerſtörung ſchwebende Körperbau doch ſo lange fortdauerte, ſich dennoch bis zum ſeltenen Ziele eines faſt achtzigjährigen Lebens emporhielt. Aber auch denen begreiflicher, die es wiſſen, daß Gefahr Vorſicht lehrt; daß jene durch ſolch einen ſchwächlichen Zuſtand erzeugte Beſorgniß, zwar mit vielen Aufopferungen und Beraubungen im Lebensgenuß verknüpft, aber doch in ihren Wirkungen ſichrer und wohlthätiger iſt, als die unbefangene ſorgloſe Sicherheit deſſen, dem alle körperlichen Kräfte willig zu Gebote ſtehn. Begreiflicher noch, für die, welche die weiſe, und doch nicht überängſtliche Lebensordnung des Verewigten kannten; die genaue Sparſamkeit, womit er Zeit und Grad des lebhaftern Genuſſes einſchränkte; jene heitere, ohne Gemüthsſtimmung, worin er ſich bey allen auch unwillkommenen Eindrücken zu erhalten, oder in die er ſich doch gar bald wieder zu verſetzen wußte, und ſeine große, willige Empfänglichkeit für das labendſte aller Stärkungsmittel, für ſtille, häusliche Freuden, die ihm von jeher, und vornehmlich in ſeinem höhern Alter, in einem ſehr reichlichen Maß zu Theil wurden.

Zwar nahm ihm der Tod einen äußerſt hofnungsvollen, innigſt geliebten — auch mir unvergeßlichen — Sohn, und eine würdige, zärtliche Gattinn. Beyder Leben ſchien ganz mit dem ſeinigen verwebt zu ſeyn. Aber ihm blieben drey nicht minder geliebte, nicht minder dieſer Liebe würdige Töchter, deren Empfin-

dungen ſo ganz mit den ſeinigen zuſammenſtimmten, und die ſich aus dem Beſtreben, ihren theuern Vater zu erheitern, zu verpflegen, zu beglücken, ein Geſchäft jedes Augenblicks machten. Ihm blieb die ausgezeichnete Verehrung eines Hofes, um den er ſich viele Jahre hindurch, und auf mannigfache Art verdient machte; ihm blieb die lebhafteſte Hochachtung der beſten Menſchen aller Stände, in der Nähe und Ferne; ihm blieb die treueſte Anhänglichkeit derer, die Genoſſen ſeines vieljährigen Zutrauens, ſeiner ehrenvollen Freundſchaft waren.

Jeruſalem's Geiſtesanlagen waren eben ſo ſehr über das Maß ſeiner körperlichen Naturkräfte, als über das gewöhnliche Zenith menſchlicher Fähigkeiten erhaben. Sie verriethen und entwickelten ſich ſchon früh; und ob er gleich ſeinen würdigen Vater, der Superintendent zu Osnabrück war, ſchon in ſeinem funfzehnten Jahre verlor, ſo hatte ihn dieſer doch ſchon für das Studium der Theologie und zur Beſuchung der Leipziger Univerſität beſtimmt, nach welcher er ſich das Jahr darauf begab, und wo er über vier Jahr blieb. Am Schluß derſelben erhielt er die Magiſterwürde; und während ſeines Aufenthalts in Leipzig nahm er Theil an der dortigen Deutſchen Geſellſchaft, deren Senior Gottſched war. In den von dieſem herausgegebenen Proben der Deutſchen Beredſamkeit iſt eine von Jeruſalem in jener Geſellſchaft gehaltene Rede abgedruckt, die, wenn ich nicht irre, philoſophiſchen Inhalts iſt. Man weiß, daß in der damaligen Periode mehrere würdige Männer an dieſen Uebungen Theil nahmen, denen man zu viel thun würde, wenn man ſie geradehin deßwegen zur Gottſchediſchen Schule rechnen wollte. Oder man müßte, wie es auch wohl billig wäre, die gehäſſigen Nebenbegriffe wegdenken, die man mit dem Namen dieſer Schule zu verbinden gewohnt iſt. Es iſt ſehr oft der Fall,

daß der Schüler seinen Lehrer an Einsicht, Geschmack, Gründlichkeit und Talent bald übertrifft, und hier war er es gewiß mehrmals.

Eben so wenig kann es befremden, daß Jerusalem, den Deutschland einstimmig zu seinen hellsten, scharfsinnigsten und wohlthätigsten Philosophen zählt, unter Gottsched's Anleitung die Wolfische Philosophie studirte. Freylich wohl war er hier mehr ein Schüler Wolf's, als Gottsched's; aber dieses letztern faßlichere Einkleidung abstrakter Wahrheiten weckte und belebte doch vielleicht auch sein Talent, das auch in dieser Rücksicht in der Folge so sehr hervorstach. Denn Herrn Kästner's Bemerkung *) scheint mir sehr wahr zu seyn, daß Gottsched zuerst den Deutschen Philosophen gezeigt habe, daß man Philosophie und schöne Wissenschaften verbinden könne; und daß es seit ihm erst gewöhnlicher geworden sey, nachdenkliche Wahrheiten faßlich, und selbst angenehm vorzutragen.

Doch diese Studien und diese Anleitungen waren es bey weitem nicht allein, wodurch Jerusalem beydes in der philosophischen Beredsamkeit und in der beredten Philosophie jene hohe, bewundernswürdige Höhe erreichte. Ein sehr wirksames Beförderungsmittel seines Scharfsinns und Geschmacks wurde das Studium der alten Schriftsteller, dessen belohnenden Einfluß auch Er, wie er oft rühmte, an sich erfahren hatte, und welches er daher andern, besonders jungen Studirenden, unablässig empfahl. Dieß verband er mit zweckmäßiger Lesung der besten einheimischen und ausländischen Schriftsteller; und bey dem damaligen Mangel an Mustern und Hülfsmitteln zur geschmackvollen Lesung und Benutzung der Alten und Neuern, war es aller-

*) Vermischte Schriften, Th. II. S. 24.

dings um ſo mehr eigenes Verdienſt, daß er hier, wie überall, in ſeiner frühen Geiſtesbildung von ſelbſt den Weg einſchlug, der zum Ziele führte.

Noch weit geringer an Gehalt und weit unbedeutender war die Hülfe und die Leitung, welche ſeinem theologiſchen Studium auf dieſer Akademie zu Theil wurde. Unmöglich konnte ſeinem, ſchon damals zu Licht und Wahrheit emporſtrebenden Geiſt der trockne und dürftige Unterricht ſehr beſchränkter, ſcholaſtiſcher, und zum Theil ſchon abgelebter, Lehrer genügen. Aber auch hier erſetzte ſein Scharfblick und ſein eigner Fleiß, was ihm an fremder Hülfe abging. Er machte ſich mit den reinern Quellen der Theologie bekannt, benutzte die beſſern, damals freylich noch ſehr einzelnen Hülfsmittel, und wählte vornehmlich die bekannte Iſagoge des Buddeus für das Studium ſowohl des Syſtems, als der theologiſchen Litteratur.

Nur auf eine kurze Zeit ging er von Leipzig nach ſeiner Vaterſtadt zurück. Sein Durſt nach Wiſſen war bisher nur noch mehr gereizt, als geſtillt, und er trieb ihn zur Aufſuchung beſſerer Quellen. Er begab ſich nach Leiden; und, beſſer befriedigt, genoß er hier des Unterrichts und nähern Umgangs eines Schultens, Burmann, Muſſchenbroek, und s'Graveſande, ein Jahr hindurch. Das zweyte Jahr, welches er in Holland zubrachte, wandte er faſt ganz auf die Beſuchung der blühendſten Städte dieſes Landes, und verweilte am längſten im Haag und zu Amſterdam. Oft und gern pflegte er ſich noch in ſpätern Jahren dieſer Lebensperiode zu erinnern, und der mannigfaltigen Vortheile, der Erweiterung ſeines gelehrten Geſichtskreiſes, und der Bekanntſchaft mit Menſchen, Welt und Sitten, welche ſein Geiſt derſelben verdankte. Auch übernahm er im Haag eine Zeitlang einen Theil der Predigten in der Deutſchen lutheriſchen

Kirche, bey der man ihn auch wirklich anzusetzen wünschte. Aber sein Trieb, mehrerley Gegenstände zu sehn, mehrerley Kenntnisse zu sammeln, entsprach diesem Wunsche nicht.

Sein Vorsatz war, von Holland aus, eine Reise nach Frankreich und England zu machen; weil aber häusliche Umstände die Rückkehr in seine Vaterstadt forderten, so begab er sich wieder auf dem Wege durch Flandern und Brabant dahin. Das akademische Leben hatte indeß für sich noch immer vorzügliche Reitze; und die damalige Stiftung der Universität Göttingen bestimmte ihn zu dem Entschlusse, die Führung zweyer junger Westphälischen Edelleute zu übernehmen, in deren Gesellschaft er diese, noch erst entstehende, hohe Schule besuchte. Hier gerieth er bald mit den, zum Theil erst ankommenden, Lehrern der Akademie in die angenehmsten Verbindungen, und errichtete mit den besten unter ihnen eine genaue, auch in der Folge noch bis an ihren und seinen Tod fortwährende, vertraute Freundschaft; vorzüglich mit dem durch seine Englische Miscellaneen bekannten sel. Tompson, einen Mann von Geschmack, von großer Weltkenntniß und Rechtschaffenheit, den er auch bey Errichtung des Kollegii Karolini in Braunschweig sehr dringend empfahl, wiewohl ich es nicht mit Gewißheit bestimmen kann, ob ihm ein Antrag hieher geworden sey.

Während dieses Göttingischen Aufenthalts ward auch seine persönliche Bekanntschaft mit dem ersten Staatsminister zu Hannover, von Münchhausen, diesem so verdienstvollen Stifter und nachherigem großen Beförderer der neuen Akademie, durch öftern Briefwechsel unterhalten. Die vielfachen damals schon ausgezeichneten Verdienste des jungen Gelehrten konnten einem so erleuchteten Kenner alles Guten, Edlen und Nützlichen nicht unbemerkt bleiben; und er sah den Vortheil lebhaft ein, welchen

die akademiſche Jugend von ſolch einem Lehrer hoffen durfte. Nur war Jeruſalem's Trieb nach größerer Weltkenntniß, nach mehrern und mannigfaltigern Anläſſen zur Beobachtung und Erfahrung, immer noch nicht völlig befriedigt; und England zog dieſen Hang, durch die gerechteſten Anſprüche auf ſeine zweckmäßigſte Befriedigung, vornehmlich auf ſich. Nach einem dreyjährigen Aufenthalt in Göttingen unternahm daher Jeruſalem für ſich allein, eine Reiſe nach London.

Und hier öfnete ſich ſeinem Forſchungsgeiſte, ſeinen Studien, ſeiner Weltbeobachtung, ein voller, reich gruppirter Schauplatz. Seine Verbindung mit mehrern in London lebenden Deutſchen, vorzüglich mit dem dortigen Preußiſchen Miniſter, von Andrie, und ſein eigner, ſo leicht anerkannter Werth, bahnten ihm gar bald den Weg zur Bekanntſchaft und zum öftern Umgange mit den angeſehenſten theologiſchen und andern Gelehrten Englands. Von dieſen nennt er ſelbſt die drey würdigen Biſchöfe, Potter, Sherlock und Thomas, deren letzterer ehedem Prediger bey der Hamburgiſchen Gemeinde Engliſcher Kaufleute, und Mitglied der patriotiſchen Geſellſchaft geweſen war. Auch Waterland, Whiſton und Foſter waren ſeine Freunde; und ſehr vertraut war ſein Umgang mit dem bekannten, ſehr gelehrten und liebenswürdigen Desmaizeaux, Bayle's Freunde und Biographen. Unter ſeinen Landsleuten aber ſtand er mit dem, damals gleichfalls in London lebenden, und ungemein geſchätzten, berühmten Arzt und Naturforſcher Lieberkühn aus Berlin, in der genauſten freundſchaftlichen Verbindung. Ein dreyjähriger Aufenthalt auf dieſer durch ſo vielfache Vorzüge beglückten Inſel ehrte ihn ſie immer mehr lieb gewinnen, erregte, unterhielt und belebte immer mehr den Wunſch in ihm, ſein ganzes künftiges Leben hindurch dort zu bleiben.

Diesen Vorsatz gab er auch da noch nicht auf, als er im Sommer des 1740sten Jahres, im Gefolge der Flotte, welche den König von England in seine Deutschen Länder begleitete, nach seinem Vaterlande, und zunächst nach Hannover zurückging. Hier fand der äußerst vortheilhaft bekannte, und nun noch mehr ausgebildete, junge Mann überall, und in den angesehensten Häusern, die freudigste und williqste Aufnahme. Fast hätte ihn die Ermunterung des königl. Preußischen Ministers, des Grafen von Truchseß, vermocht, ihn nach Berlin zu begleiten; aber ihn hielt die Freundschaft des würdigen Ministers von Schwichelbt zurück, dessen Hausgenoß und Vertrauter er ward. Ungern verließ ihn dieser edle Mann, als er zum außerordentlichen Gesandten nach Berlin bestimmt wurde, und that ihm den Antrag, ihn als Gesandtschaftssekretair dorthin zu begleiten. Aber Jerusalem hatte sein Hauptstudium zu lieb gewonnen, er hatte schon zu große Fortschritte darin gethan, um es wieder aufzugeben, und diesem Auftrag zu folgen. Auch ersetzte ihm das Haus und die Freundschaft des nachherigen Feldmarschalls von Spörken alles, was er durch die Abreise jenes Ministers verlor.

Immer noch bestimmte ihn Münchhausen für Göttingen, aber mehrere Hindernisse verzögerten die Ausführung seiner Absichten, und die Erfüllung des Wunsches, ihn dort auf eine seiner Talente und seltnen Vorbereitungen würdige Art anzusetzen. Daher sein Vorsatz, die noch immer nicht erloschne Sehnsucht nach England zu befriedigen. Doch Deutschlands Schutzengel kehrte die nahe Gefahr von unserm Vaterlande ab, eines seiner würdigsten Söhne, und in ihm vieler großen Vortheile auf immer beraubt zu werden. Alle Tage seines fernern Lebens, und die in ihnen und durch sie zu bewirkenden Segnungen waren ei-

nem Lande, waren einem Fürsten und einem Fürstengeschlecht bestimmt, die ihrer vor vielen andern in mehr als Einer Rücksicht würdig schienen. Schon so mancher in Deutschland verkannte, oder doch wenig belohnte, edle Deutsche, von Händel bis Herschel, suchte und fand im reichen Maß ein besseres Loos jenseit des Meeres; glücklicherweise aber ward das mit Jerusalem nicht der Fall; Versorgung, Schätzung, Liebe und Bewunderung warteten sein in der Nähe.

Unvermuthet erhielt er eine Einladung nach Wolfenbüttel, zum Herzog Karl von Braunschweig, einem Fürsten von sehr treffendem Gefühl für Talent und Verdienst, und von sehr lebhaftem Eifer für jeden Anlaß, sein Land dadurch zu ehren und zu beglücken. Hier geschah ihm der Antrag, eine Hofpredigerstelle, und zugleich die Erziehung des damals noch siebenjährigen Erbprinzen, jetzt regierenden Herzogs von Braunschweig zu übernehmen. Er fand diese Stelle und die Verbindungen, in die sie ihn brachte, ganz seinen Wünschen gemäß, und trat sie im Sommer 1742 an. Durch seine Predigten erwarb er sich den größten Beyfall; und wie sehr ihm die übertragene Prinzenerziehung gelang, das weiß und bewundert die Welt. Gleich im folgenden Jahre wurde er zum Propst zweyer Braunschweigischen Klöster ernannt.

Um eben diese Zeit äußerte er gegen den Herzog und seinen Minister in einer Unterredung über das Bedürfniß der Schulverbesserung den ersten Gedanken von der Anlage eines Instituts, welches die Lücken zwischen den Schulen und Akademien ausfüllen, die Vorbereitung zu den letztern verbessern, und jungen Leuten, die nicht zum eigentlichen Studieren, sondern für den Kriegsstand, den Hof, oder unabhängiges Privatleben bestimmt wären, Unterricht und Sittenbildung verschaffen könnte.

Der Herzog beſchloß die Ausführung dieſer Ideen; und Jerusalem erhielt den Auftrag, einen ausführlichen Plan ſolch einer Anſtalt zu entwerfen. Und dieſer Plan, der, nach Einziehung mehrerer Gutachten würdiger Männer, vollkommen zweckmäßig und bewährt gefunden wurde, ward die Grundlage des in Braunſchweig nun ſchon beynahe funfzig Jahre hindurch beſtehenden und rühmlich bekannten Kollegii Karolini.

Unſtreitig gehört die weiſe Einrichtung dieſer Anſtalt und der unabläſſige, bis an ſeinen Tod fortwirkende, thätige Eifer Jerusalem's für ihre Erhaltung, zu den glänzendſten Verdienſten dieſes unvergeßlichen Mannes. Vor kurzem habe ich in den erſten vier Blättern des dießjährigen Braunſchweigiſchen Magazins eine kurze Entſtehungsgeſchichte dieſes Inſtituts aus den darüber beym Miniſterialarchiv vorhandenen Urkunden zu ziehen verſucht; allein, da jene Blätter, ihrer Beſtimmung und Verbreitung nach, minder allgemein geleſen werden, ſo ſey es mir erlaubt, einige der weſentlichſten dort weiter ausgeführten Umſtände hierher zu ſetzen, ohne mich jedoch in die dort ertheilte nähere Nachricht von der ganzen Einrichtung dieſer Anſtalt einzulaſſen.

Die Schule des in der Nähe von Blankenburg belegenen Kloſters Marienthal war in Verfall gerathen; die Lehrer waren ausgeſtorben; und man fand es rathſam, ſie nach Braunſchweig zu verlegen. Unter mehrern Vorſchlägen, dieſer Lehranſtalt zugleich bey ihrer Verlegung mehr Zweckmäßigkeit zu ertheilen, ging der von dem ſel. Jerusalem vorzüglich auf eine gänzliche Abänderung und Erweiterung ihres Plans. Die Abſicht dabey ſollte, nach ſeiner Meinung, theils dahin gehen, die einheimiſchen Zöglinge zum künftigen Dienſt des Landes geſchickter zu

machen, theils aber auch durch Herbeyziehung fremder Zöglinge der Stadt Braunschweig einen gegenwärtigen Vortheil zu schaffen.

Beyde Absichten sind durch Ausführung seines Entwurfs, vornehmlich aber durch seine so vieljährige Aufsicht über diese Ausführung in einem sehr vorzüglichen Maß erreicht worden. Nur einige Jahre lang theilte Jerusalem diese Aufsicht mit einigen andern einsichtsvollen Männern, unter denen auch Mosheim war; aber auch damals schon war er immer die vornehmste Triebfeder des Ganzen. In der Folge blieb Er es allein, der sich der nähern und unmittelbaren Fürsorge mit thätigem und unermüdetem Eifer annahm. Es ist fast unglaublich, wie viel Zeit, Ruhe und Kosten Er vornehmlich in den ersten Jahren, darauf verwandte, um dieß Institut zu derjenigen Stufe des Flors und der Aufnahme zu heben, auf welcher es sein Stifter, der Herzog Karl, mit edler, selbstthätiger Ungeduld zu sehn wünschte, und, durch den Eifer seines würdigsten Günstlings, gar bald zu sehen die Freude genoß. Jerusalem's schon damals sehr verbreiteter Ruhm, das ausgezeichnete Vertrauen, welches sein Verdienst, Talent und Charakter ihm bey dem angesehenern und aufgeklärtern Theil des Publikums erworben hatte, trug dazu nicht wenig bey. Die Lehrer, welche er mit der schärfsten und glücklichsten Aufmerksamkeit von mehrern Orten her dazu einlud, durch ihre Kenntnisse und litterarischen Ruf diesem Kollegio immer größern Ruhm zu verschaffen, fanden sich durch sein Zutrauen, durch seine liebreiche Freundschaft geehrt; und schon die Aussicht, unter den Augen eines solchen Mannes sich nützlich zu machen, seiner Leitung und seines öftern Umgangs zu genießen und zu einem so wohlthätigen Zweck mit ihm gemeinschaftlich zu wirken, diese Aussicht konnte ihnen nicht anders als äußerst ermunternd und erfreu-

lich seyn. Auswärtige Eltern und Vormünder ergriffen mit Freuden die Gelegenheit, mit diesem edlen Manne in Briefwechsel und Verbindung zu treten, und schätzten sich und ihre Kinder und Pflegbefohlne glücklich, daß er über ihre weitere Unterweisung und Erziehung die Aufsicht übernahm. Auch die Einheimischen benutzten dankbar die mannigfachen Vortheile, welche diese neue Anstalt ihnen darbot. Die jungen Zöglinge selbst ehrten und liebten in ihm einen liebreichen Vater, einen zuverläßigen Führer, einen weisen und einsichtsvollen Rathgeber. Wer es weiß und erfuhr, in welchem vorzüglichen Maß Jerusalem die Gabe besaß, das Herz aller, die ihn kannten, vornehmlich aber derer, die seines nähern und öftern Umgangs genossen, zu gewinnen, zu fesseln, zu bezaubern; wie bald es ihm gelang, dem Schüchternen Muth und Zutrauen, dem Zweifelnden Beruhigung, dem Unschlüssigen Festigkeit und Bestimmtheit einzuflößen, wie bereitwillig er war, alles Edle und Gute zu bemerken und anzuerkennen, und jedes Bestreben nach größerer, geistiger oder moralischer, Vollkommenheit zu ermuntern, und der Uebung der Kräfte ihre zweckmäßige Richtung zu geben; dem wird es weniger ein Wunder seyn, wie ein so verwickelter, mit so vielen Schwierigkeiten verflochtener Plan, dennoch so schnell und so glücklich zur Ausführung gediehen ist, und, mancher oft erneuerten und wiederkehrenden Hindernisse ungeachtet, einen so langwierigen Bestand erhalten hat.

Gleich in seinem ersten Entwurfe bestimmte der frey und edeldenkende Mann dieses Institut zu einer von aller unbeschränkten Freyheit eben so sehr, als von allem knechtischen Schulzwange, entfernten liberalen Erziehungs- und Unterweisungsart. Diesen, der ganzen Anstalt durch seine Anordnung und durch sein Beyspiel gleich Anfangs eingehauchten Geist

ſuchte er beſtändig in derſelben neu anzufachen, zu beleben, und wirkſam zu erhalten. Und eben dieſer ſo wohlthätige Geiſt wurde der eigenthümliche Charakter des Ganzen, wodurch es ſich von jeher ſo einzig auszeichnete, vornehmlich in den erſten Jahrzehenden, als man in Deutſchland noch nicht ſo vorzügliche Sorgfalt, ſo mannigfaltiges und wetteiferndes Studium und Nachdenken auf die Theorie und Ausübung einer zweckmäßigen Erziehung verwandte; als wilde Zügelloſigkeit unſern Akademieen und pedantiſcher Zwang unſern Schulen, zu beyder Nachtheil, noch mehr und allgemeiner eigen war. Jeruſalem erkannte und befolgte den großen und wichtigen Grundſatz, daß wahre, zweckmäßige Erziehungsmethode mehr Entwickelung als Bildung ſeyn muß; und daß es, um die jugendliche Seele zu ihrer verhältnißmäßigen Vollkommenheit, und dereinſt zur männlichen Reife zu verhelfen, hauptſächlich darauf ankomme, die in ihr liegenden Keime und Anlagen ſorgfältig aufzuſpüren, und dieſen die gehörige Richtung und Uebung dadurch zu verſchaffen, daß man ihnen ihren Kräften und Neigungen angemeſſene Gegenſtände der Thätigkeit darbiete. Die Vorzüge ſolch einer Methode wurden nun freylich erſt durch ihre ſpätern heilſamen Wirkungen ſichtbar, und ſind es weniger in ihren meiſt ſtillen und unmerklichen, und daher oft verkannten, Mitteln und Veranſtaltungen. Glänzende Verſprechungen und Ankündigungen deſſen, was dieſe Anſtalt leiſten ſollte, findet man daher in ihrer Geſchichte ſo wenige; aber deſto mehr entdeckt ſich dem aufmerkſamen Beobachter von dem, was ſie wirklich geleiſtet hat. Denn es wäre leicht, ein anſehnliches Verzeichniß ehrenvoller Namen von Männern zu geben, die während der ſechs und vierzig Jahre, ſeitdem ſie beſteht, durch ſie zu ihrem künftigen Leben

vorbereitet und geſchickter gemacht wurden, und die es noch ſelbſt mit Dank und Freude geſtehn, daß ihnen dieſe Vorbereitung großen Nutzen ſchaffte, daß ſie durch ihre Hülfe mit Kenntniſſen genährt, mit Welt und Sitten bekannter wurden, und daß ſich die Vortheile dieſes Gewinns auf ihr ganzes nachheriges Leben erſtreckten.

Oft genoß daher der Verewigte die belohnende Freude, daß ihn die Eltern der zurückgekehrten Jünglinge ihrer vollen Zufriedenheit, daß ihn ſelbſt ehemalige Zöglinge des Inſtituts, nun verdienſtvolle, und auszeichnende Ehrenſtellen bekleidende Männer, ihrer dankbaren Erinnerung an daſſelbe verſicherten, daß ſie ihm ihre Söhne wieder zuführten, um gleicher Vortheile zu genießen. Oft erhielt er von den würdigſten akademiſchen Lehrern, von einem Gellert, Erneſti, Heyne, Käſtner, und andern, wiederholte Verſicherungen, daß die auf dem Kollegio Karolino erzogenen und unterrichteten Jünglinge unter der Menge ihrer Zuhörer durch Fleiß und Sitten ſich am meiſten unterſchieden, daß ſich an ihnen von der erhaltenen zweckmäßigen Vorbereitung die ſichtbarſten Spuren, die wohlthätigſten Folgen äußerten. Selbſt unter ſeinen Augen ſah er, ſeit der Errichtung dieſer Anſtalt, die ſchönſten Früchte derſelben für's Vaterland reifen, und freute ſich des ſüßen Bewußtſeyns, zu ihrer Pflanzung, Wartung und Veredlung beygetragen und mitgewirkt zu haben. Selten nur ward ihm dieſe gewohnte Freude durch das Mißvergnügen geſtört, einzelne, meiſtens ſchon im frühern Aufſchuß verwahrloſ'te Pflanzen ſeine Hofnung täuſchen und mißrathen zu ſehn; und immer faſt war dieſer ungünſtige Erfolg nicht von der Anſtalt ſelbſt verſchuldet, ſondern durch einen, in zweckwidriger Einrichtung

und

und willkürlicher Entfernung der Zöglinge von der Zucht des Kollegii gegründeten Fehler veranlaßt.

Eine der glänzendſten unvergeßlichſten Epochen in den Annalen dieſes Inſtituts bleibt immer diejenige, während welcher der jetzt regierende Herzog ſelbſt, unter Jeruſalem's Führung, an dem Genuß des Unterrichts Theil nahm, und ſich dadurch von den Vortheilen deſſelben die nähere Ueberzeugung erwarb, die ihm noch jetzt ein lebhafter Antrieb iſt, dieſe Anſtalt zu ſchützen, und ſeinem Lande die Wohlthat derſelben nicht zu entziehn. Vielmehr hat er ſie der einländiſchen Jugend, durch Anſetzung einer nicht geringen Zahl von Freyſtellen, ſo allgemein erleichtert, daß jetzt nicht leicht einer derſelben dieſe Vorbereitung zum akademiſchen Fleiß unbenutzt läßt, und daß ſie auch denen, die ſich dem Kriegsſtande, der Oekonomie, dem Bergweſen oder der Handlung widmen wollen, lehrreich und vortheilhaft werden kann.

Auch da noch, als zunehmende Kränklichkeit, herannahendes Alter, und Häufung anderer Geſchäfte, den bis zum Sterbelager thätigen Greis nöthigten, einen Theil der ſo lange und ſo ausdauernd ganz allein getragenen Bürde niederzulegen, als er ſich der unmittelbaren Aufſicht über die Oekonomie und Diſciplin dieſer Anſtalt begab, und ſich nur noch die Sorge für die halbjährige Vertheilung und Einrichtung der Lehrſtunden vorbehielt, auch da noch war er darauf bedacht, jene Aufſicht ſachkundigen und gewiſſenhaften Männern zu übergeben. Er entwarf daher den Plan eines noch beſtehenden Concilium der Profeſſoren und Hofmeiſter, und entzog ihnen bey ihren Bemühungen für das Beſte des Ganzen ſeinen weiſen, freundſchaftlichen Rath nicht.

Hätte der große, verdienſtvolle Mann ſich nicht ſchon durch ſein Leben, ſeinen Wandel, ſeinen Geiſt, und ſeine Schriften, ſo

viele andre unvergängliche Denkmäler geſtiftet: ſo würde dieß, von ihm gegründete, von ihm faſt ein halbes Jahrhundert hindurch väterlich verpflegte, Inſtitut allein ſchon ein hinlänglich glänzendes Denkmal ſeyn, um ſein Verdienſt und ſeinen Namen der aufgeklärtern Welt, und beſonders dem Braunſchweigiſchen Lande unvergeßlich zu erhalten.

Und doch war dieſe Veranſtaltung nur der Anfang ſeiner ununterbrochen fortwährenden Verdienſte um dieſes Land. Noch in eben dem Jahre war Er es, der zu der beſſern und muſterhaften Einrichtung des Armenweſens der Stadt Braunſchweig dadurch Gelegenheit gab, daß er eine aus dem Engliſchen überſetzte Nachricht von den Armen- und Arbeits- oder Werkhäuſern in England mit einer Zuſchrift an die Vorſteher der milden Stiftungen dieſes Landes, und mit einer Vorrede über den Nutzen dieſer Anſtalten, begleitete. Auch entwarf er den Plan zu einer vortheilhaften Anlage eines weitverbreiteten Buchhandels, an deſſen Vortheilen alle Landeseinwohner durch Aktien Antheil nehmen konnten. So uneigennützig und patriotiſch indeß die Abſicht dieſes Entwurfs war, ſo widerſetzten ſich doch mehrerley Hinderniſſe ſeiner Ausführung.

Der Herzog, von dem vielumfaſſenden Geiſte und dem mit der ſeltenſten Einſicht vereinten wohlwollenden Eifer dieſes treflichen Mannes immer mehr und durch wirkliche Proben überzeugt, wünſchte ihn jetzt in einen größern und freyern Wirkungskreis zu verſetzen. In dieſer Abſicht that er ihm den Vorſchlag, die theologiſche Laufbahn zu verlaſſen, ſich ganz den Angelegenheiten des Staats zu widmen, und, in Verbindung mit ſeinem erſten Miniſter, die Arbeiten im Kabinet zu übernehmen. So ſchmeichelhaft ihm indeß dieſer Antrag war, und ſo gern er ſich den Wünſchen eines gegen ihn ſo gut und edelgeſinnten Fürſten fügte:

ſo war ihm doch die Beſtimmung, die er einmal zum vornehmſten Ziel ſeiner Wirkſamkeit gewählt hatte, zu lieb geworden, und für ſie empfand er doch immer den lauteſten Beruf, die lebhafteſte Neigung. Denn es war nicht etwa die Scheu vor Arbeiten und Anſtrengungen, die ihn von der Wahl dieſes ihm dargebotnen Wechſels zurückhielt. Seine Lage war nichts weniger als leicht und bequem. Die öffentlichen Vorträge, die er während des Sommers, wo ſich der Hof zu Salzthalen befand, wöchentlich zu halten hatte, koſteten ihm eine deſto mühſamere Ausarbeitung, je mehr er darin durch andre Geſchäfte und mancherley Zerſtreuungen unterbrochen wurde. Und ſelbſt der Vortrag ſeiner Predigten war ihm bey der Kränklichkeit ſeines Körpers, und der großen Reitzbarkeit ſeines Nervenſyſtems, ſehr mühſam und angreifend.

Der Werth und Charakter dieſer Predigten iſt aus den in Druck gegebenen Proben hinlänglich bekannt. Ihn gehörig zu würdigen, muß man die Erwägung des Zeitalters, in welchem ſie gehalten wurden, und den damaligen Zuſtand Deutſchen Geſchmacks, Deutſcher Beredſamkeit, ſelbſt Deutſcher Lebensphiloſophie nicht aus der Acht laſſen. Mosheim war zwar ſchon im beſſern, würdigern, lehrreichern und beredtern Kanzelvortrage ſein Vorgänger, aber offenbar nicht ſein Muſter. Eine Parallele zwiſchen beyden verdienſtvollen Männern, und der Manier ihres Predigtvortrags, würde mich hier zu weit führen. Am meiſten aber fällt der mehr philoſophiſche Anſtrich, der tiefere Eindrang in die Materien, die genauere Zergliederung der Begriffe, die Reichhaltigkeit und Fülle des Ausdrucks, als eigenthümlicher und damals einziger Charakter der Jeruſalemſchen Predigten, in die

Augen. Rundung und Wohlklang der Perioden, auch mehr Popularität der ganzen Darstellungsart, besaß vielleicht Moßheim im höhern Grade: dem erleuchteten und zum Nachdenken gewöhnten Leser giebt wohl unstreitig Jerusalem's Behandlungsart der Religionslehren mehr Nahrung und Befriedigung. Mehrentheils redete er vor Zuhörern dieser letztern Klasse; sie waren für ihn, wie Er für sie; und der große Nutzen seines Unterrichts war unausbleiblich. Man lese hier seine eignen Aeußerungen über diese Predigten in der Vorrede zu ihrer neuen, in seinem vorletzten Lebensjahr veranstalteten neuen Ausgabe. „Meine ganze Homiletik, sagt er, bestand darin, daß ich, nach Veranlassung meines Textes, diejenige Wahrheit oder Lehre, die ich für die allgemeine Erkenntniß und Erbauung, mit Beyseitsetzung aller gelehrten, spekulativischen, dogmatischen, oder auch tiefsinnig-mystischen Untersuchungen, in der ungekünstelten natürlichen Ordnung vortrug, worin sie dem denkenden Zuhörer am wichtigsten und einleuchtendsten, und dem einfältigen am faßlichsten, kräftigsten, und praktischsten, werden konnte. Und in der Ueberzeugung, daß diese Religion die erste Angelegenheit aller Menschen ist, und daß sie dadurch zur seligen Erkenntniß Gottes und ihres Heilandes, und nach dessen Lehre und Vorbild zur wahren Liebe Gottes und der Menschen, und zum freudigen Gefühl ihrer großen Bestimmung immer näher geführt werden sollen, hielt ich es für meine Pflicht, ihre Wahrheiten, ohne sie erst für die Kanzel in die gelehrte dogmatische Sprache, oder andre geweihte Formeln umzukleiden, in eben dieser natürlichen Sprache, worin sie von allen am deutlichsten und leichtesten gefaßt werden könne, vorzutragen, ohne zu fürchten, daß ihre rechtgläubige Genauigkeit, oder der Geist, und die sogenannte Salbung, in dieser gemeinen Natursprache etwas verlieren könnten."

Auswärtigen ſcheint es wenig bekannt zu ſeyn, daß das Predigen nur einige, etwa acht bis neun Jahre hindurch, Jeruſalem's Beſchäftigung war, die ihm, bey ſeiner Verſetzung nach Braunſchweig ganz erlaſſen wurde, und wofür er auch den Unterricht der übrigen Prinzen übernahm. Nur bey einigen feyerlichen Gelegenheiten, bey der Konfirmation der fürſtlichen Kinder, bey Eröfnung und beym Schluß des Landtages vor zwanzig Jahren, und bey Einführungen, die er als Abt und Propſt zu verrichten hatte, redete er wieder öffentlich. Aber ſein auch hierin großes Talent blieb deßwegen doch nicht unbenutzt; es wucherte vielmehr deſto vortheilhafter zur Bildung angehender Geiſtlichen, und zu ihrer Vorbereitung zum Predigtamt.

Denn ſtatt der ihm zu Ende des 1749ſten Jahres ertheilten Abtey des Kloſters Marienthal, die durch Moshelms Abgang nach Göttingen war erledigt worden, erhielt er drey Jahre darauf die zu Riddagshauſen in der Nähe von Braunſchweig; und um dieſe machte er ſich unſterblich verdient. In der fortgeſetzten Uebung theologiſcher Studien, und in der Vorbereitung zum Predigtamt liegt der vornehmſte Zweck dieſer Stiftung, und die Beſchäftigung der jungen Männer, welche daran Theil nehmen. Während des faſt vierzigjährigen Zeitraums, in welchem Jeruſalem dieſem Kloſter als Abt vorſtand, hat er eine anſehnliche Zahl von jungen Geiſtlichen gezogen, und dadurch ungemein viel zur Verbreitung reinerer Religionsbegriffe und zur zweckmäßigern, fruchtbaren Ertheilung des öffentlichen Unterrichts in denſelben, beygetragen. Wöchentlich brachte er einen großen Theil des Tages in der Mitte dieſer ſeiner Zöglinge zu, die ſich mit anhänglicher Liebe und Lehrbegierde um ihn ſammelten, ihn über die erhabenſten und wichtigſten Wahrheiten reden hörten, ſeine

Anweiſungen, wie und wodurch ſie den hohen Zweck ihres künftigen Amts aufs vollkommenſte erfüllen könnten, mit Rührung und beſeelter Entſchließung anhörten, ihm ihre theologiſchen Ausarbeitungen oder Predigten vorlegten, und ſie mit der ſanfteſten aber heilſamſten Belehrung aus ſeinen Händen zurück erhielten. Sehr oft ließ er ſich's nicht reuen, über eben den Gegenſtand, ſelbſt eine Abhandlung oder eine Predigt auszuarbeiten; dieß war die ihm gewöhnlichſte, und gewiß die lehrreichſte, Kritik der ihm vorgelegten Uebungen. Mit der bereitwilligſten Freude erkannte, pries und empfahl er die Talente und Geſchicklichkeiten der ſich auszeichnenden Mitglieder dieſes Konvents, und weckte dadurch die Nacheiferung der übrigen. Und dieß enge Verhältniß mehrte die Zahl derer nicht wenig, die dem unvergeßlichen Manne nicht bloß ihr äußeres, ſondern auch ihr inneres Glück, die Ausbildung ihres Geiſtes, die Veredlung ihrer Kräfte und deren wohlthätige Uebung und Richtung zu danken haben.

Wiewohl ihn indeß ſein Kloſter, in der letzten Hälfte ſeines Lebens, am anhaltendſten beſchäftigte, ſo ſchränkte ſich noch ſeine immer rege Thätigkeit bey weitem nicht einzig darauf ein. Einen großen Theil ſeiner Zeit forderte der ſehr ausgebreitete Briefwechſel, den er theils mit den angeſehendſten Perſonen beyderley Geſchlechts in und außerhalb Deutſchland, theils mit den berühmteſten, vornehmlich theologiſchen, Gelehrten, theils mit ſeinen vertrautern Freunden, und dann noch mit ſo vielen andern unterhielt, die bey ihm Rath, Belehrung, Entſcheidung oder Beruhigung ſuchten. Alle fanden ihn darin ſo willfährig, daß er nicht ſelten ihre Wünſche und Erwartungen übertraf; daß manche Antwort über einen intereſſanten Gegenſtand aus einem Briefe zur Abhandlung wurde. Aus der Denkſchrift des Herrn Profeſſor Emperius werden Sie ſich erinnern, daß noch ſein letztes Ge-

ſchäft vor ſeinem Sterbelager ein Brief an einen Geiſtlichen war, in dem ihn ein Beſuch ſtöhrte, und der bey den merkwürdigen Worten abbrach: „Die Freundſchaft würdiger Männer hatte für mich von je her den größten Reiz. Aber je „ſtumpfer alle meine Empfindungen werden, je näher ich meinem Ende komme — — —

Alle die Muße, die ihm von den Geſchäften ſeines Amtes, von der Ausarbeitung ſeiner Schriften, von ſeinem Briefwechſel, von zahlreichen Beſuchen, und von den vertrauten Unterhaltungen mit den Seinigen, übrig blieb, widmete er dem Bücherleſen. Hiezu wählte er theils die beſten ältern Schriften, die ihm ſein ausgeſuchter Büchervorrath darbot, und von denen er manche mehrmals las und ſtudierte; theils neuere lehrreiche und unterhaltende Werke von mancherley Stoff und Einkleidung; denn auch die Erzeugniſſe des Witzes blieben ihm nicht fremd, obgleich Schriften über Religion und Philoſophie, über Geſchichte, Politik und Naturkunde ſeine Lieblingslektüre waren. Von unſern periodiſchen Werken und kritiſchen Zeitſchriften entgingen nur wenige ſeiner Aufmerkſamkeit. Ueberhaupt war ſein Geiſt und Geſchmack zu vielumfaſſend, ſeine Wißbegierde zu lebhaft, ſein Forſchungsgeiſt zu thätig, um ſich bloß auf den Geſichtskreis ſeiner jugendlichen und frühern Studien einzuſchränken. Mit freudiger Theilnehmung bemerkte er nicht bloß die glücklichen Fortſchritte der Kenntniſſe und des Denkens in ſeinem Deutſchen Vaterlande, welche ſein Beyſpiel und ſeine eigne Wirkſamkeit nicht wenig befördert hatte; verehrte nicht nur, mit dankbarer Anerkennung jedes ächten Verdienſtes, alle die Männer, die gleichfalls zu ihrer Beförderung beytrugen; ſondern folgte dem Geſchmack und der Aufklärung mit unermüdeten Schritten durch die lange Laufbahn ſeines Lebens, und durch die während derſel-

den vorgefallenen beträchtlichen Veränderungen. Bey dem allen aber blieb sein Geschmack, sein Sinn für das Wahre, Gute und Schöne, seiner ursprünglichen, auf den bewährtesten Grundsätzen beruhenden, Richtung und Bildung getreu, und schützte ihn vor wankelmüthiger Veränderlichkeit. Vornehmlich sah er in den einem gemeinen Auge oft labyrinthisch dünkenden Gängen, Abweichungen und Einlenkungen der herrschenden Denkart, deutliche Spuren einer alles zum Besten und zur größern Vollkommenheit des Ganzen hinlenkenden Fürsehung; und die Nachspürung ihrer Wege war eine der liebsten Beschäftigungen des scharfen, erfahrnen und menschenfreundlichen Beobachters.

Sein vorzüglichstes Augenmerk blieb dabey beständig die Religion, und ihre immer zunehmende Läuterung. So entfernt er von der Begierde nach willkürlichen Neuerungen in ihren Lehrsätzen und von dem eitlen Dünkel war, zur Verbreitung und Behauptung abweichender Meinungen derselben berufen zu seyn; so sehr er ein zu rasches und anmaßliches Verfahren in dieser Rücksicht mißbilligte: so gerecht und erkenntlich war er doch auch gegen die Bemühungen der zweckmäßigern Kritik, der gereinigtern, unbefangenen Vernunft, welche den edlen Zweck hatten, und zum Theil erreichten, den Lehren des Christenthums mehr Licht und Ueberzeugungskraft, und den praktischen Vorschriften desselben allgemeinere Befolgung und willigere Ausübung zu verschaffen. Sehr lebhaft fühlte und empfahl er den großen, vielfachen Einfluß, welchen das gründliche Studium anderer Wissenschaften in die Verbesserung und fruchtbarere Anwendung der theologischen hat.

Von je her hatte er, aus eben dieser Ueberzeugung, die Litteratur liebgewonnen, und seine Bekanntschaft mit derselben

war sehr ausgebreitet. Aber auch für die Kunst hatte sein feiner Geschmack und sein gefühlvolles Herz sehr viel Empfänglichkeit. Oft und gern, und mit innigem Wohlgefallen beschäftigte er sich mit den Werken der bildenden Künste; und besonders in den letzten Jahren gewährte ihm der große und schnelle Fortschritt der Kupferstecherkunst in England viel Vergnügen. Sein Arbeitszimmer war eine kleine Gallerie der ausgesuchtesten neuern Englischen Blätter, die mit jeder Wiederkehr seines Geburtstags, durch die zärtliche Fürsorge der Seinigen, und anderer, auch fürstlicher, Freunde neuen Zuwachs erhielt. Die Stiche nach Angelika Kaufmann waren die zahlreichsten darunter. Die Anhörung einer guten Musik, besonders wenn sie mit Gesang verbunden war, gewährte seinem Geiste sichtbare Freude und Erholung; gern und emsig benutzte er auch die öffentlichen Anlässe dazu. Es war in der That ein rührender Anblick, den durch tiefsinniges Denken für diesen Genuß nicht abgestumpften, nicht im mindesten gleichgültig gewordenen Mann, dem Künstler, der ihn befriedigte, innigst danken, und diesen vom Gefühl eines so ehrenvollen Beyfalls und von gleich inniger Erkenntlichkeit durchdrungen zu sehn.

Ueberhaupt war seine Seele für jeden frohen und erheiternden Lebensgenuß in dem seltensten Grade offen und empfänglich. Am erquickendsten war ihm freylich der häusliche Umgang mit den ihm auch durch Geist und Herz verwandtesten Seinigen, in deren traulichem Kreise er die frühern und spätern Stunden des Tages am liebsten hinbrachte. Aber Neigung und Weltkenntniß hatten ihn auch schon früh zum Umgang mit Menschen jedes Standes, jedes Alters, jeder Denkungsart gewöhnt. Hof und Stadt wetteiferten um das Glück seines Umganges; und seine Besuche des erstern waren nicht bloß feyerlich, sondern oft ver-

traut. Dann wußte er mit dem feinſten, ehrerbietigſten Anſtande eine zwangloſe, unerkünſtelte, höchſt einnehmende Würde zu verbinden, wußte ſein Geſpräch auf eben ſo lehrreiche als unterhaltende Gegenſtände zu lenken, wußte ſeinen Einſichten, ſeiner Belehrung, ſeinem Rathe, ſeiner religiöſen Ermunterung und Beruhigung, den gefälligſten, den willkommenſten Eingang, und die glücklichſte, dauerhafteſte Wirkung zu verſchaffen. Freylich aber war auch hier die Empfänglichkeit des Geiſtes und Herzens der erhabnen Perſonen unſers Hofes zur Schätzung und Benutzung dieſes Umganges ungemein mitwirkend. Vorzüglich theuer war er der verehrungswürdigſten Mutter unſers regierenden Herzogs. Noch immer denkt Sie mit gerührter Sehnſucht ſeines Verluſtes, dem ſie die ehrenvollſten Thränen, dem ſie das ehrenvollſte Denkmal weihte *). Denn die öftern Unterredungen mit ihm gewährten dieſer groß und hell denkenden Fürſtinn ſo manchen erwünſchten Unterricht, ſo manchen befriedigenden Aufſchluß, ſo manche lindrungsvolle Tröſtung!

Und wie unendlich ſchätzbar war des Edlen Umgang ſeinen nähern vertrauten Freunden! Welch eine Lücke, welch eine Oede fühlten ſie nach ſeinem Verluſt! Er miſchte ſich ſo gern und oft in ihre Geſellſchaft, oder ſammelte ſie um ſich her, und wußte ſich ihnen dann ſo ganz, ſo einnehmend mitzutheilen. Immer blieb ihr Gefühl der Freundſchaft mit der Empfindung ſeiner Vor-

*) Die von Ihrer Königl. Hoheit Selbſt entworfne Inſchrift auf das von Ihr ſeinem Grabe geſetzte Monument findet man vor Jeruſalems letzten Lebenstagen vom Hrn. Prof. Emperius abgedruckt. Auch des Herzogs Ferdinand's Durchlaucht laſſen gegenwärtig ein, in dem Schloßgarten zu Vechelde zu errichtendes edles Denkmal Ihrer vorzüglichen, freundſchaftlichen Werthſchätzung des Seligen veranſtalten.

züge, seiner Würde vereint; aber steifer Zwang und freudestörende Feyerlichkeit war nie die Folge dieses gemischten Eindrucks; vielmehr that er alles, ihr Gemüth in die vollste, unbefangenste Heiterkeit zu setzen. Kein Gegenstand der Unterredung war ihm leicht zu geringfügig, um sich nicht dabey zu verweilen, so bald er für sie einiges Interesse hatte: kein geselliger Scherz zu unbedeutend, um nicht willigen, frohen Theil daran zu nehmen. Und er selbst besaß die Gabe des feinsten, heitersten Scherzes auch noch im spätern Alter; Fröhlichkeit schwebte, in der reitzendsten Gestalt, fast immer auf seiner Stirn, und durfte nicht erst herbey gerufen werden, um sie zu entfalten.

Natürlich ward Braunschweig nicht leicht von einem Fremden besucht, der es wieder verlassen konnte, ohne den Mann gesehn zu haben, der dieses Orts größte Zierde war; nicht leicht war es von einem Manne bessern Geistes und Herzens bewohnt, der nicht von Zeit zu Zeit gewußt hätte, dieses Vergnügens zu genießen. Daher die vielen und öftern Besuche, die ihm einen beträchtlichen Theil seiner Zeit kosteten, und deren keinen er doch gern, ohne wichtige Hindernisse, zurückwies! Jeder ging belohnt und befriedigt, und so mancher ging entzückt und berauhert wieder von ihm, und zählte die Stunden, oder auch nur die Augenblicke, da er ihn sah und sprach, zu den glücklichsten und feyerlichsten seines Lebens. Denn nicht leicht läßt sich größere Gefälligkeit, Willfährigkeit, milde Gastfreyheit der Seele denken, als Ihm natürlich und eigen war. Und wenn auch, während seiner letzten Lebensjahre, in den ersten Augenblicken des Besuchs, sein Geist unter dem Uebergewicht körperlicher Schwäche versunken zu seyn schien: wie bald und sichtbar hob er sich wieder durchs Gespräch empor! wie bald ging seine immer sanfte Rede von ihrer anfänglichen Mattigkeit zur Lebhaftigkeit über! wie ward ihr

Eindruck so bald wieder von seinem schönen beredten Auge begleitet, belebt und verstärkt!

Dieß alles, ich fühle es, sind nur einzelne, zerstreute, unvollkommene Züge von dem großen, reichhaltigen Bild, welches meiner Seele vorschwebt, wenn sie an Jerusalem zurück denkt! Nur angeben konnte ich sie, nicht ausmahlen; und noch weniger würde mir's vielleicht gelingen, wenn ich Ihnen den ganzen, aus diesen und so vielen andern durchaus harmonirenden Zügen zusammengesetzten Charakter seines Denkens, Handelns und Verhaltens zu schildern versuchen wollte. Mäßigung, Vorsicht, Behutsamkeit und herrschendes Wohlwollen leiteten ihn überall; und diese erlaubten ihm nicht, sein großes Ansehn, seinen Einfluß, seine Geistesüberlegenheit so zu benutzen, so geltend zu machen, wie es ihm, ohne diese Rücksichten, leicht möglich gewesen wäre. Dafür aber blieb ihm auch das Vertrauen eines Hofes, dessen Gunst er nicht durch scheinbare Vorspiegelungen, sondern durch ächtes Verdienst erworben, und nie zu eignen Vortheilen oder zum Schaden anderer gemißbraucht hatte; dafür blieb ihm das unbeschränkte Vertrauen aller, die seinen Namen kannten und verehrten, und in ihm ein Muster eben so schonender Duldung, als mächtig wirkender Aufklärung liebten und bewunderten. Und doch fehlte es seinen Vorzügen nicht an Neidern; seinen Schriften nicht an litterarischer Anfechtung. Aber jene wußte er durch Sanftmuth, durch festes, ungestörtes Fortwandeln auf dem einmal richtig befundenen Pfade zu ermüden und zu gewinnen; und diese brachte ihn eben so wenig aus den Schranken der Duldung und Verträglichkeit, oder gar zu der, ihm höchst verhaßten, Unternehmung gelehrter Fehden. Man vergaß daher seine Gegner gar bald, und ihre Angriffe blieben ohne alle Wirkung.

Getraute ich mir's auch mehr, als ich darf, Jeruſalem als Schriftſteller zu charakteriſiren: ſo würde doch ſolch eine Zergliederung weit mehr Umſtändlichkeit fordern, als Raum und Zeit des gegenwärtigen Entwurfs verſtattet. Auch hier alſo ſey es an einigen einzelnen Bemerkungen genug. — Als die erſte Sammlung ſeiner Predigten erſchien, war die Deutſche Proſe noch von wenig Meiſterhänden bearbeitet, und in dieſer Gattung war Mosheim durchaus der einzige, der ſich auszeichnete. Jeruſalem ſchätzte die großen Verdienſte dieſes Mannes ungemein; er kannte ihn perſönlich und lebte mit ihm in dem freundſchaftlichſten Verhältniß. Wer aber beyder Denkart und Schreibart vergleicht, der wird hier keine Nachahmung ahnden, ſondern vielmehr mancherley Verſchiedenheit bemerken. Ueberhaupt hatte Jeruſalem ſeinen öffentlichen Religionsvortrag wohl nie nach irgend einem Deutſchen Muſter, ſondern mehr nach ausländiſchen, und noch mehr nach ſeiner eignen ſcharfen und gründlichen Einſicht in die weſentlichſten Bedürfniſſe ſolch eines Vortrages, gebildet. Es war ein Glück für ihn und für Deutſchland, daß er ſich während der Jahre, in welchen er die erſten Predigtübungen anſtellte, außer ſeinem Vaterlande befand; und ſein Aufenthalt in England ſcheint vornehmlich hierin die Zeit und die Schule ſeiner Ausbildung geweſen zu ſeyn. Es war gewiß höchſt ungerecht, daß ihm einige feynwollende Kenner, nicht ohne Mißgunſt und Eiferſucht auf ſeinen Beyfall, in den Jahren ſeines Predigerlebens, nicht bloß Nachahmung, ſondern ſchlechthin Benutznng Tillotſon's Schuld gaben. Aber daß er im Ganzen mehr die Manier der Engliſchen, als der Franzöſiſchen Kanzelredner ſich eigen gemacht habe, fällt leicht in die Augen. Und doch hat dieſe ſeine Manier ſehr viel Eigenthümliches; und ſein gedankenvoller, bündiger, erweckender Vor-

trag war vornehmlich die Frucht seines eifrigen philosophischen Studiums, seiner im Umgange mit Welt und Menschen gereiften Beobachtung und Erfahrung, seiner innigen Ueberzeugung von den erhabensten Wahrheiten der Religion, und seines frommen menschenfreundlichen Sinnes. Ueberall sucht er durch eine reinere, tiefere Einsicht in den Geist des Christenthums, durch eine bessere Belehrung und Erleuchtung des Verstandes, auf die Lenkung und Richtung des Begehrungsvermögens, auf die Erweckung und Belebung pflichtmäßiger Entschließungen und Handlungen zu wirken. Für die Klasse von Zuhörern, die er vor sich hatte, war gewiß sein Vortrag nicht zu schwer, zu gedankenreich oder zu abstrakt. Auch verlor er dabey nie die nöthige Rücksicht auf den kleinern, minder unterrichteten und vorbereiteten Theil seiner Zuhörer aus den Augen. Der Graf von Manteuifel übersetzte sechs seiner Predigten ins Französische; und der Kanzler von Wolf begleitete diese Uebersetzung mit einer Vorrede.

Zu den besten Deutschen Biographien gehören die Denkschriften, welche der sel. Jerusalem den drey verewigten Prinzen des Braunschweigischen Hauses, Albrecht Heinrich, Wilhelm Adolf, und Maximilian Julius Leopold, bald nach ihrem frühen To[illegible] widmete. Es sind nicht flache, mit Gemeinörtern aufgestutzte Lobschriften, sondern treffende, charakteristische und äußerst lehrreiche Schilderungen, selbst da, wo sie nur Umrisse sind. Denn von ihrer ersten Kindheit an war der Selige ein naher, täglicher Beobachter, Führer und Lehrer dieser Prinzen gewesen. Vornehmlich hatte er ihre moralischen Gesinnungen und ihre religiösen Kenntnisse und Grundsätze gebildet. Wie fruchtbar und zweckmäßig diese Bildung war, davon ist das gedruckte Glaubensbekenntniß, welches der Prinz Leopold bey seiner Konfirmation ablegte, davon ist selbst das kurze, aber tha-

tenvolle Leben dieſes Prinzen und ſein preiswürdiger Rettertod das lauteſte rühmlichſte Zeugniß.

Ohne ſeinen Namen erſchien im Jahr 1762 die erſte und einzige Sammlung von Briefen über die moſaiſchen Schriften und Philoſophie, die theils den Beweis, daß Moſes der wirkliche Verfaſſer der ihm beygelegten fünf Bücher, und beſonders des erſten, ſey, theils die Schreibart dieſes erſten Buchs, und beſonders der erſten Abſchnitte deſſelben, zum Gegenſtand hatten. Es würde ſehr zu bedauern ſeyn, daß die Fortſetzung dieſer mit ächten kritiſch-philoſophiſchen Scharfſinn geſchriebenen Briefe unterblieb, wenn wir nicht dieſe Fortſetzung und weitre Ausführung bald hernach, nur mit Abänderung der äußern Form, wirklich erhalten hätten.

Denn ſie waren Vorläufer der vortreflichen, auch ins Franzöſiſche, Holländiſche und Däniſche überſetzten, Betrachtungen über die vornehmſten Wahrheiten der Religion, deren Veranlaſſung dem damaligen Durchl. Erbprinzen, jetzigen regierenden Herzog von Braunſchweig zum unſterblichen Ruhm gereicht. Außer dieſer ihrer nächſten Beſtimmung für einen, noch fernern Unterricht ſeines würdigen Lehrers, mitten im Getümmel des ſiebenjährigen Krieges, an dem er ſelbſt ſo glorreichen Antheil nahm, eifrig verlangenden Fürſten, wünſchte Jeruſalem durch die öffentliche Bekanntmachung dieſer Betrachtungen, ſeiner eignen Erklärung nach, vornehmlich derjenigen Klaſſe von Leſern nützlich zu werden, deren Stand und Geſchäfte es nicht leiden, in die genauere und gelehrtere Unterſuchungen dieſer Wahrheiten ſich einzulaſſen, denen es aber bey ihrer mehrern Verbindung mit der Welt, und bey der alle Gränzen der Vernunft und Sittlichkeit überſchreitenden Frechheit, wider die Religion zu ſchreiben, zu

ihrer Beruhigung um ſo viel wichtiger iſt, die Grundwahrheiten ihres Glaubens, nach ihrer wahren Stärke, und beſonders nach ihrer innern Vortreflichkeit, kennen zu lernen. Sehr glücklich erreichte er dabey ſeinen Zweck, zwiſchen der metaphyſiſchen Strenge und zwiſchen der weitläuftigern Deklamation das Mittel zu halten; und der Dienſt, welchen er der Religion durch dieſe Betrachtungen leiſtete, war eben ſo groß, als der allgemeine, ungetheilte Beyfall, womit man ſie aufnahm. Wenn man die Schreibart dieſer Betrachtungen mit dem Vortrag in ſeinen frühern Schriften, und beſonders in ſeinen Predigten, vergleicht: ſo ſieht man bald, daß die Verbeſſerungen des Deutſchen Geſchmacks und Styls in dem Zeitraum der zwiſchen der Bekanntmachung beyder verfloß, auch auf ihn ſehr vortheilhaft gewirkt hatten. Und doch war er ſelbſt nie ganz mit ihrer Einkleidung zufrieden; vielmehr war er ſich des Einfluſſes lebhaft bewußt, den die Fülle der ihm zuſtrömenden Gedanken, und das Beſtreben, ſie alle in dem Zuſammenhang und in der Beziehung, wie ſie entſtanden, nicht getrennt und iſolirt darzuſtellen, ſeiner Schreibart oft eine gewiſſe Schwere und Länge der Perioden unvermeidlich machte. Auch hatte ſeine Gewöhnung an den Unterredungston der feinern Welt, und ſein öfteres Geſpräch über dieſe nehmlichen Gegenſtände mit Perſonen, denen die Franzöſiſche Sprache und Terminologie geläufiger, als die Deutſche war, ihm die Vermeidung alles Fremden und Ausländiſchen im Ausdruck und Wendung erſchwert. Er theilte daher den erſten Band dieſer Betrachtungen vor dem zweyten Abdruck, ſeinem vieljährigen würdigen Freunde, dem Herrn Hofrath Ebert, in der Abſicht mit, um dieſen zwar außerweſentlichen, aber ihm nicht gleichgültigen Mängeln abzuhelfen.

Der Plan des Ganzen war auf drey Theile angelegt; und man findet ihn vor dem erſten Bande, nach dem Inhalt aller zu erwartenden einzelnen Betrachtungen, entworfen. Indeß ward er in der Fortſetzung, die in einzelnen, nun einen zweyten Band ausmachenden, Stücken erſchien, etwas abgeändert und erweitert. Mit der größten Ungeduld ſehnte ſich das Publikum nach der Vollendung dieſes Meiſterwerks; und faſt in keinem Geſpräch, in keinem Briefe an ihn, unterblieb dieſer Wunſch. Er ſelbſt richtete auf die Erfüllung deſſelben ſein unabläſſiges Augenmerk; und es ſchmerzte ihn, daß mehrere Perſonen und Gerüchte ihm die Beſorgniß entdeckten, er unterlaſſe die Fortſetzung des Werks abſichtlich, und aus Bedenklichkeit über die chriſtliche Religion und die Perſon ihres Stifters ſeine Ueberzeugungen ohne Rückhalt zu entdecken. Nichts war ungerechter, — um nicht zu ſagen, liebloſer, — als dieſe Beſorgniß; nichts verrieth mehr, wie wenig man ſeine Denkart, und ſein von der hohen Würde und Wohlthätigkeit des Chriſtenthums lebhaft durchdrungenes Gefühl und ſeine Bereitwilligkeit kannte, jede reinere und geläuterte Vorſtellungsart darüber offen und unbefangen mitzutheilen. Wohl aber hielt ihn die Wichtigkeit und der Reichthum des Inhalts der noch übrigen Betrachtungen von aller Uebereilung ihrer Ausarbeitung zurück, ob er gleich die meiſten Materialien dazu entworfen, und ſelbſt die Grundriſſe mehr als einmal umgearbeitet hatte. Einige von dieſen Entwürfen werden hoffentlich bald mit verſchiednen Predigten, Reden und andern kleinen Schriften, aus der Menge ſeiner nachgelaſſenen Papiere, nach der von dem Seligen ſelbſt dazu hinterlaſſenen Anweiſung, im Druck erſcheinen.

Bey aller Stärke, Lauterkeit und Wärme ſeiner Religionsüberzeugungen war dennoch der große Mann von je her

weit von dem Bestreben entfernt, sie aufzudringen, andre in sein Interesse zu ziehn, oder sich und seinen Lehrsätzen einen Anhang zu machen. Billigkeit, Nachsicht und Duldung gehörten zu den hervorstechendsten und liebenswürdigsten Zügen seiner Denkungsart; und er war von den weisen, langsam, aber sicher zum Ziele führenden Wegen der Vorsehung, denen nachzudenken und nachzugehn sein Lieblingsaugenmerk war, viel zu gewiß, als daß er voreilige und gewaltsame Eingriffe in ihre Führungen, oder anmaßliche Störungen ihrer Anstalten hätte wagen und versuchen wollen. Von dieser ihm beständig eignen Gesinnung gibt auch das, ohne sein Wollen und Zuthun, im J. 1772 abgedruckte Bedenken, von der Kirchenvereinigung, den rühmlichsten Beweis. Die Veranlassung dieses Bedenkens ist aus dem vorangedruckten Schreiben an den Herrn von Ohlenschlager bekannt. Ein angesehener Freund Jerusalem's war zu Turin von dem Kardinal Erzbischof de la Lance veranlaßt worden, einen berühmten Theologen unsrer Kirche zu dem Versuche und der Beförderung solch eines Kirchenvereins in der guten, aber nicht ganz richtig verstandenen Absicht, aufzufordern, um dem überhandnehmenden Deismus durch dieses Mittel zu wehren, und vorzubeugen. Jerusalem entschloß sich ungern zur Erklärung seiner Meinung, die dahin ging, daß der abgezielte und an sich sehr wünschenswerthe Endzweck auf diesem Wege, und von dergleichen Privatunterhandlungen schwerlich zu hoffen stehe. Auch hier setzte er das größte Vertrauen auf die Wege der Vorsehung, die mehr thun werde, als menschliche Bemühungen hätten ausrichten können, und alle Vernunft hätte hoffen dürfen.

Eine seiner letzten durch den Druck bekannt gewordenen Arbeiten war das an der verwittweten Frau Herzoginn von

Braunſchweig K. H. gerichtete Schreiben über die Deutſche Sprache und Litteratur, durch des großen Friedrichs Schrift, de la Litteratur allemande, veranlaßt. Der König, der Jeruſalem's Verdienſte kannte und ſchätzte, der ſich bey ſeinen Beſuchen unſers Hofes mehrmals, und in frühern Zeiten einmal drey Stunden lang, mit ihm unterredet hatte, war nach ſeinem Urtheile begierig, und ließ ihn durch die Herzoginn, Seine Schweſter, zur Entwerfung deſſelben auffordern. Sehr treffend gab er hier, obwohl nur ganz ſummariſch, die vornehmſten Hinderniſſe an, welche den Fortgang unſrer Litteratur bisher zurückgehalten hatten; und erwähnte dann die dennoch nicht unbeträchtlichen Fortſchritte derſelben gleichfalls nur kurz, und den Gränzen eines Briefs gemäß. Alles in einer ſo feinen, milden Sprache, daß die Empfindlichkeit des an Widerſpruch nicht gewöhnten Königs nicht einmal durch den Anſchein deſſelben gereitzt, und die gute Sache der Deutſchen dennoch vor ihm dargelegt und vertheidigt wurde.

Gern hätte dieſer große König einen Mann, dem er vielleicht von allen Deutſchen Gelehrten am meiſten Gerechtigkeit widerfahren ließ, in ſein Land gezogen, und dieſes durch ſeinen Beſitz noch mehr beglückt. Ihm geſchah um das J. 1770 der Antrag der anſehnlichen Abtey zu Kloſter Berge. Allein dieſen ſowohl, als den bald darauf erfolgenden Ruf zum Kanzler der Univerſität Göttingen, verbat er ſich, weil der angenehmen Verbindungen zu viele waren, wodurch ihm ſein bisheriger Aufenthalt vorzüglich theuer blieb, und weil er, bey der Schwäche ſeiner Geſundheit, ſich die mannigfaltigen Erſchütterungen des Geiſtes kaum zu ertragen getraute, die von einer ſolchen Veränderung unzertrennlich geweſen wären. Er entſchloß ſich alſo in Braunſchweig zu bleiben; und der Herzog gab ihm ei-

nen Beweis seines Wohlgefallens an diesem Entschlusse, indem er ihn zum Vicepräsidenten seines Wolfenbüttelschen Konsistorii ernannte, und neue Vortheile mit dieser Vermehrung seiner Würden verband.

Jerusalem begann jetzt den Abend seines wohlthätigen Lebens mit dem ruhigen Bewußtseyn, mit der heitern Aussicht, womit der geschäftige Arbeiter den Abend eines in rastloser Thätigkeit wohl angewandten Tages beginnt. Aber eben dieser Zeitpunkt, der ihm von den Wünschen andrer Länder, Ihn zu besitzen, und von der edlen, liebevollen Eifersucht seines Landes auf die fernere Behauptung seines Besitzes so schmeichelhafte Beweise gab, ward ihm auch für die Folge ein Zeitpunkt der herbsten, leidenvollsten Erinnerungen. Nicht lange hatte er sich von einer äußerst schweren Krankheit erholt, so traf ihn der schon erwähnte empfindlichste Schlag in dem unerwarteten Verlust eines seiner ganz würdigen, mit lebhaftester Zärtlichkeit von ihm geliebten Sohnes; und wenig Jahre hernach verlor er eine nicht minder geliebte Gattinn. Beyder Verlust erschütterte seine Seele tief ins Innerste, und machte seine Freunde für sein Leben äußerst besorgt. Aber bald ermannte sich sein Muth, und die Religion lohnte ihren edelsten Bekenner mit ihren herrlichsten, mächtigsten Tröstungen. Sichtbar war an ihm ihr Kampf mit der Menschheit; aber nicht lange, so ward ihr Sieg in der erhabensten, stillen Ergebung noch sichtbarer, mit der er sich der Vorsehung Gottes unterwarf, deren Weisheit und Liebe er so oft und lebhaft erkannt, bewundert und gelehrt hatte. Allmählich wich sein Kummer der dauerhaftesten Beruhigung; selbst die stille, schwermüthige Erinnerung an diese Leiden verlor allmählich ihr

Peinliches; und kein Murren, ſelbſt keine Klage über ſie, entfuhr je ſeinen Lippen.

Durch dieſe Ergebung, dieſe Ruhe geſtärkt, genoß der ehrwürdige Greis nun noch, bey kaum merklicher Abnahme ſeiner Kräfte des letzten Jahrzehends ſeines Lebens mit ſeltner Fortdauer der feinſten Empfänglichkeit für Lebensgenuß. Alle Sinne blieben ihm treu; alle die Gegenſtände, die für ſeinen Geiſt längſt den meiſten Reitz, das ſtärkſte Intereſſe hatten, blieben ihm noch immer reitzend und intereſſant. Jeder kleine angenehme Vorfall, der ihm oder den Seinigen begegnete, fand noch immer ſein Herz der Freude, der dankbarſten Aufnahme geöffnet. Die Gunſt, oder vielmehr die treuſte Freundſchaft des Hofes, die anhängliche Liebe der Seinigen, die innige Ergebenheit ſeiner ältern und ſpätern, ſeiner nahen und fernen Freunde, wurden noch immer von ihm mit warmer Theilnehmung erwiedert. Wohlthun blieb immer noch ſein Tagewerk; und Uebung menſchenfreundlicher Pflichten ſein unabläſſiges Geſchäft. Dankbar und freudig nahm er jeden neuen Tag ſeines hohen Alters als ein neues Geſchenk ſeines Gottes an. Dieß bezeugte er ſo oft, und wiederholte dieſe Bezeugung auch da, als ich um die Mitte des Julius des vorletzten Jahrs meinen Freund Nikolai zu ihm führte, in deſſen Geſellſchaft ich nach Pyrmont reiſ'te, und von ihm mit voller Hoffnung eines gleich frohen Wiederſehens Abſchied nahm, ohne zu ahnden, daß mir dieß Wiederſehen ſo ſchrecklich ſeyn, daß ich ihn auf ſeinem Sterbelager antreffen würde.

Wie äußerſt lehrreich auch noch dieſes Sterbelager wurde, wie höchſt merkwürdig Jeruſalem's letzte Lebenstage

waren, das wiſſen Sie, theuerſter Freund, das wiſſen Ihre Leſer, aus der umſtändlichen und meiſterhaften Schilderung derſelben, die mein würdiger Freund, Herr Prof. Emperius, entworfen hat. Sie iſt ſo genau, ſo vollendet, ſo charakteriſtiſch, daß ich mir auch nicht den kleinſten Zug hinzuzuſetzen getraue, und des Danks jeder Ihrer Leſer, der ſie noch nicht kennt, im Voraus gewiß bin, wenn ich ihn veranlaſſe, die hier entſtehende Lücke meiner Erzählung durch ihre Leſung auszufüllen. *)

Sein Begräbniß war überaus ehrenvoll und feyerlich. Die Leiche ward in der Frühe nach der Kloſterkirche ſeiner Abtey gebracht, die eine kleine halbe Meile von Braunſchweig entfernt iſt. Außer dem eingeladenen Trauergefolge hatte ſich ganz freywillig eine zahlreiche Menge angeſehener und würdiger Männer faſt aus allen Dikaſterien und Ständen in der Nähe des Sterbehauſes verſammelt, um ſich dem Leichenzug anzuſchließen, und ihn bis ans Stadtthor zu begleiten. In der dicht angefüllten Kloſterkirche ward die Leiche auf dem hohen Chor niedergeſetzt, und der Prior des Kloſters, Herr Superintendent Herrmann, hielt eine, auch durch den Druck bekannte, ungemein rührende und des Gegenſtandes würdige Anrede an das anſehnliche Trauergefolge, welches den Sarg umgab. Dieſer ſtand am Fuß des hohen Altars, von deſſen Stufen der innigſt bewegte Leichenredner beym Schluß ſeiner Anrede, und bey der Ermunterung der Zuhörer, den Tod dieſes frommen Greiſes durch fromme Entſchließungen zu feyern, herabtrat, und mit auf den Sarg gelegter Hand die eindruck-

*) Jeruſalem ſtarb den 10ten Sept. 1789 im achtzigſten Jahr; denn er war den 10ſten Nov. 1709 zu Osnabrück gebohren.

vollen Worte ſprach: „Hier an deinem Sarge, verherrlichter „ſeliger Geiſt, der du ſo gern alles Gute in Gottes Welt auf„ſuchteſt, über fromme, gute Menſchen ſo innig dich freuteſt, „an deinem Sarge ſchwör' ich es laut und mit Wahrheit, daß „es mir ein theuer werthes Wort iſt und bleiben ſoll, daß „Jeſus Chriſtus in die Welt gekommen iſt, die Sünder ſelig zu „machen. Hier an deinem Sarge gelobe ich Gott, der Wahr„heit, und chriſtlichen Rechtſchaffenheit und Tugend, aufs neue „Gehorſam, und eine, wo möglich, unverbrüchliche, ewige „Treue! Wer mit mir gleich denkt, der ſpreche mit mir das „Amen!“